

TESIS DOCTORAL

***OTELLO*: ESTUDIO ANALÍTICO DE LA ÚLTIMA ÓPERA
TRÁGICA DE VERDI EN SU CONTEXTO**

Autora: María Ferrando Montalvá

Director: Iván González Cruz

JULIO 2017



**UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA**

TESIS DOCTORAL

***OTELLO*: ESTUDIO ANALÍTICO DE LA ÚLTIMA ÓPERA
TRÁGICA DE VERDI EN SU CONTEXTO**

Autora: María Ferrando Montalvá

Director: Iván González Cruz

JULIO 2017



**UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA**

AGRADECIMIENTOS

Me gustaría dedicar unas líneas de agradecimiento a aquellas personas que me han ayudado en este precioso y en ocasiones duro camino:

A mi director, Iván González, por su confianza en mí, su constante apoyo y estímulo y sus valiosos consejos.

A mis hijos Bárbara y Joan, espero que el tiempo que les he restado haya servido para transmitirles a través del ejemplo el valor del esfuerzo.

A Paco, por nuestras inspiradoras conversaciones y su ayuda incondicional en este largo recorrido.

A mi familia, por su respaldo constante.

A M^a José, Lola y María, por sus recomendaciones.

RESUMEN

Esta tesis pretende realizar un estudio analítico de la última ópera trágica de Giuseppe Verdi, *Otello*. En ella se han tratado de condensar las aportaciones más notables en el mundo académico respecto a esta ópera con dos fines: por un lado, ofrecerlas por primera vez en lengua española, y por otro, como base para nuestro propio estudio. Después de seguir los pasos que recorrió el *Otello* de Verdi desde el nacimiento de la idea hasta la cristalización de la misma y de examinar el contenido de la correspondencia entre el compositor y su libretista, se proporcionan tres análisis de diferente naturaleza. El primero de ellos se centra en la comparación entre el texto de la ópera y el drama shakespeariano en la versión de François Victor Hugo -sobre la cual Arrigo Boito basó su adaptación-, para dilucidar qué es lo que queda del drama original en el libreto. A continuación focalizamos nuestro estudio en la parte estrictamente musical, precisando cuál es el lenguaje que emplea el compositor para desarrollar la obra y qué recursos utiliza para construir su música. Finalmente, ofrecemos un análisis integrado que atiende a la relación entre música y texto, para establecer las funciones que desempeñan ambos elementos y extraer cuáles son las dinámicas utilizadas para conectar y dimensionar la dramaturgia de la obra. La tesis demuestra que Verdi utiliza un lenguaje novedoso en la composición de esta ópera, reflejándose en la búsqueda latente de romper con las formas tradicionales del *Ottocento*, sin renunciar a su sello irrefutable.

RESUM

Aquesta tesi pretén realitzar un estudi analític de l'última òpera tràgica de Giuseppe Verdi, *Otello*. Hem tractat de condensar les aportacions més notables del món acadèmic respecte d'aquesta òpera amb dues finalitats: d'una banda, oferir-les per primera vegada en llengua espanyola, i d'altra, com a base per al nostre propi estudi. Després de seguir els passos que va recórrer l'*Otello* de Verdi des del naixement de la idea fins a la seua crist·lització i d'examinar el contingut de la correspondència entre el compositor i el seu llibretista, es proporcionen tres anàlisis de diferent natura. La primera d'elles se centra en la comparació entre el text de l'obra i el del drama shakespeariana en la versió de François Victor Hugo -sobre la qual Arrigo Boito va basar la seua adaptació-,

per tal de dilucidar què queda del drama original en el treball de Boito. A continuació, hem focalitzat el nostre estudi en la part estrictament musical i hem descobert quin llenguatge utilitza el compositor per a construir la seua música. Per a finalitzar, proposem una anàlisi integrada, centrada en la relació entre música i text, per tal d'establir les funcions que exerceixen ambdós elements i extraure les dinàmiques utilitzades per a connectar i dimensionar la dramaturgia de l'obra. Aquesta tesi demostra que Verdi utilitza un llenguatge innovador en la composició d'aquesta òpera, que es reflecteix en la cerca latent del trencament amb les formes tradicionals de l'Ottocento, tot i que sense renunciar al seu segell irrefutable.

ABSTRACT

This thesis aims to provide an analytical study of the Giuseppe Verdi's last tragic opera, *Otello*. We have tried to condense the most prominent contributions in the academic world in relation to this opera with two purposes: on the one hand to offer them for the first time in Spanish language and on the other hand to use them as a basis for our own study. Once we followed the steps Verdi's *Otello* run from the original idea to its crystallization, and once we examined the content of composer and librettist correspondence, we were able to provide three different nature analysis. The first one focuses on the comparison between the opera's text and the Shakespearian drama in the François Victor Hugo version -on which Boito based his adaptation- in order to elucidate which content from the original work remains in the one of the librettist. We concentrated then our study in the strictly musical subject, by clearing up which is the language employed by the composer in order to develop the work, and the resources he uses in order to build his music. Finally, we offer an integrated analysis focused on the relationship between music and text that establishes which are the dynamics employed to connect and supply dimension to the dramaturgy of the work. This thesis demonstrates that Verdi uses a new style when composing this opera, underlying a desire to break with the *Ottocento* traditional musical form, without sacrificing his irrefutable hallmark.

A Paco, Bárbara y Joan

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	11
- Justificación.....	11
- Objetivos.....	12
- Estado de la cuestión.....	13
- Fuentes.....	14
Epistolario.....	14
Artículos.....	15
Biografías.....	16
Fuentes centradas en el estudio de su música.....	16
Partituras.....	17
Grabaciones.....	17
Representaciones.....	18
Imágenes.....	19
- Metodología.....	19
Abreviaturas.....	22
Capítulo 1. A PROPÓSITO DE <i>OTELLO</i> . LA COLABORACIÓN ENTRE VERDI Y BOITO.....	25
1.1. De la idea al estreno. Un recorrido por los pasos más importantes que dibujaron el camino hasta que <i>Otello</i> vio la luz.....	26
1.2. Shakespeare en la Italia de Verdi.....	31
1.3. El bagaje cultural de Verdi.....	37
1.4. La correspondencia entre Verdi y Boito.....	42
Capítulo 2. EL TEXTO.....	55
2.1. Análisis comparativo de la obra de Shakespeare y el libreto de Boito.....	55
Capítulo 3. LA MÚSICA.....	97
3.1. Análisis musical de la obra.....	97
Capítulo 4. LA INTERACCIÓN ENTRE LA MÚSICA Y EL TEXTO.....	137
4.1. Análisis integrado.....	138
CONCLUSIONES.....	287

BIBLIOGRAFÍA	297
ANEXOS	305
I. Listado de tesis cuyo objeto de estudio está relacionado con el <i>Otello</i> de Verdi	305
II. Desgloses de <i>Otello</i> de Verdi y <i>Othello</i> de Shakespeare.....	309
III. Breve recorrido por la vida de Verdi	329
IV. 4 versos extra para el <i>finale</i> del Acto III para Desdémona.....	343
V. Frase de Yago entre las intervenciones de Otelo y el coro	347
VI. Versos y partitura del Credo de Yago.....	351
VII. Esquema caracterológico de los principales personajes	359
VIII. Versos y partitura del Coro del Fuego. Partitura del Brindis.....	363
IX. Versos y partitura del Juramento de Otelo	419
X. Partitura del coro mixto y coro de niños que acompaña a Desdémona (Acto II)	435
XI. Partitura de la Escena VI del Acto III.....	459
XII. Partitura de la Escena IX del Acto III	467
XIII. Partitura de la Introducción del Acto IV, la Canción del Sauce y el Ave María de Desdémona	475
XIV. Guía de ilustraciones.....	495

INTRODUCCIÓN

JUSTIFICACIÓN

Siendo Giuseppe Verdi una figura universal y de incuestionable importancia para el mundo de la cultura en general y de la ópera en particular, España no cuenta con ninguna tesis doctoral dedicada al maestro bussetano. La bibliografía existente en nuestro idioma sobre el compositor italiano es escasa y fundamentalmente dirigida a un público diletante. Es por ello que se considera oportuno realizar un estudio de carácter investigativo sobre este compositor.

En cuanto a *Otello*, esta obra supone, dentro de la trayectoria de Verdi, la culminación de su carrera. Se trata de su última ópera dramática y su calidad artística es fruto de un largo recorrido y de una vida dedicada a la música. Esta partitura es la concreción sincera de la personalidad artística y humana de Verdi.

El maestro del *Ottocento* italiano, que gozó de gran éxito en vida, es hoy el autor de ópera de quien más obras se representan a nivel mundial.¹ Sin embargo, hasta mediados del s. XX, Verdi no tuvo gran presencia en el mundo académico. Fue en ese momento cuando musicólogos e historiadores de la música comenzaron a reivindicar su figura.

En 1959 se funda el Istituto Nazionale di Studi Verdiani con el apoyo de la ciudad de Parma, el Ministerio de Instrucción Pública y la UNESCO.² Surgen entonces numerosos estudios alrededor de la obra y vida de Verdi, y más adelante se aborda la recuperación de documentos de diferente naturaleza que supondrán fuentes de alto interés para el conocimiento y la aproximación al compositor de Busseto.³ Más tarde, en 1976, se inaugura el American Institute for Verdi Studies en la Universidad de Nueva York, promoviendo congresos, conferencias, publicaciones, y representaciones en torno al

¹«Operabase», *Operabase*, s. f., <http://www.operabase.com>. Compositores ordenados según el número de representaciones de sus óperas en la temporada 2015/16:

- 1. Verdi (16265 representaciones)
- 2. Mozart (11876 representaciones)
- 3 Puccini (11494 representaciones)
- 4. Rossini (5070 representaciones)
- 5. Wagner (4456 representaciones)

² El Istituto di Studi Verdiani nace por iniciativa de Mario Medici. En 1963 pasa a ser un ente público y a partir de 1989 se conocerá como Istituto Nazionale di Studi Verdiani, siendo desde 2002 una fundación privada.

³ Nos referimos a correspondencia, partituras, libretos, contratos, manuales de producción o diseños de figurines.

maestro italiano. Asimismo, la figura de este intachable compositor ha estado ligada a su país y a su tiempo, siendo un destacado referente del *Risorgimento*. Por ello, para entender en profundidad su música, deberemos aproximarnos a su escenario, aunque la belleza de sus obras trascienda a su tiempo y a su contexto, siendo hoy en día tan estimable como en su época.

Dada la importante labor que están haciendo tanto el Istituto Nazionale di Studi Verdiani, recuperando y editando la correspondencia que el compositor intercambió con personas de su tiempo, como el American Institute for Verdi Studies, quienes están publicando gran número de obras de Verdi en ediciones críticas y poniendo al alcance de todos materiales de sumo interés como manuales de escena, documentos de producción, bocetos de escenografías o figurines del mismo s. XIX, consideramos que es oportuno revisar el estudio de *Otello*.

OBJETIVOS

El objetivo de esta tesis doctoral es evidenciar que la ópera de Giuseppe Verdi *Otello* es la consecuencia de la evolución personal y artística de un compositor cuya música ha demostrado ser universal. Estudiaremos cómo en la partitura de *Otello* se condensa el pensamiento cultural, la madurez compositiva del maestro italiano y en qué medida esta ópera es la concreción de un lenguaje musical propio del compositor que se caracteriza por mostrarse fiel a la tradición italiana sin ser impermeable a la influencia europea.

Este estudio persigue además despejar cuestiones como qué es lo que mueve a Verdi a escoger una obra de Shakespeare, quién era Boito y cómo nace la relación entre este intelectual y el compositor de Busseto, qué vínculo se estableció entre ellos y cuál fue el método de trabajo que se forjó durante la creación de *Otello*. Observaremos cuáles son las diferencias entre el texto original de Shakespeare y la adaptación realizada por Boito. Naturalmente, despejaremos cuáles son las características propias de la música de esta ópera mediante un análisis musical de la obra, advirtiendo cuáles son los recursos de los que se sirve, cuál es la estructura interna de la obra y qué motivos actúan como nexo en la arquitectura de la misma. Asimismo, detectaremos los aspectos de la personalidad musical del compositor que se ven reflejados en esta obra, persiguiendo probar que *Otello* es una consecuencia de la trayectoria de Verdi. Igualmente, se pretende demostrar que

esta ópera es la obra con la que culmina la evolución del lenguaje compositivo de Verdi, siendo este desarrollo fruto de un crecimiento personal, intelectual y artístico.

De esta forma, el presente trabajo procura realizar una aportación de interés académico en lengua española sobre el compositor italiano y su última ópera trágica, compilando las aportaciones más destacadas (a nuestro juicio) de investigaciones anteriores relacionadas con nuestro objeto de estudio, y combinándolas con nuestro propio análisis de la obra, a la vez que facilitamos pasajes de documentos de gran valor por primera vez en nuestro idioma.⁴

ESTADO DE LA CUESTIÓN

Existen diferentes estudios centrados en el *Otello* de Verdi, de entre los que destacamos el ensayo de James A. Hepokoski *Giuseppe Verdi: Otello*, el cual ofrece una precisa sinopsis argumental, explica la génesis de la obra, la colaboración entre Verdi y Boito, la historia compositiva de la partitura, así como la revisión que el compositor realizó de la misma para que fuera representada en París. Incluye también un análisis de la estructura formal del segundo acto.

Otra guía de *Otello* remarcable es *Giuseppe Verdi, "Othello": Texte, Materialien, Kommentare*, desarrollada por Attila Csampai y Dietmar Holland. El volumen contiene varios ensayos sobre el origen de la obra y el libreto de Boito que reflexionan sobre la relación de Verdi y Boito con el drama de Shakespeare. Se incluye una versión bilingüe del libreto de la ópera (italiano-alemán) y algunas cartas de Verdi relacionadas con *Otello* traducidas al alemán.

Numerosas tesis han dedicado su atención al *Otello* de Verdi, centrándose fragmentariamente en la dramaturgia de la obra, en diferentes aspectos de su música, como la unidad melódica, la relación entre el texto y la música de una selección de escenas o la función dramática de la orquestación, mientras que otras han basado su objeto de estudio en la ópera homónima que Rossini estrenó 71 años antes que Verdi.⁵

Como se observa, ninguno de estos trabajos se aproxima al *Otello* de Verdi desde la perspectiva desde la cual se aborda esta investigación, en la que realizaremos un estudio analítico completo del texto, de la música, y de la relación existente entre ambos en toda

⁴ Nos referimos a fragmentos de su correspondencia, anotaciones sobre partituras de otros autores y juicios sobre músicos contemporáneos a Verdi.

⁵ Consúltese en detalle los títulos de todas las tesis en las que se estudia el *Otello* de Verdi en el Anexo I.

la extensión de la obra, sin perder de vista el momento personal y profesional en el que el músico acometió la composición de este título.

FUENTES

Para la elección y adquisición de bibliografía se ha consultado el catálogo en línea WorldCat de OCLC, así como el OPAC SBN (Catalogo del Servizio Bibliotecario Nazionale). Hemos accedido también a documentos de gran interés⁶ a través de la página web de Internet Culturale: cataloghi e collezioni digitali delle biblioteche italiane (www.internetculturale.it). La obra firmada por Gregory W. Harwood *Giuseppe Verdi A Research and Information Guide* (2012) nos ha ayudado a construir un mapa con las aportaciones más interesantes para nuestro estudio científico. Además, hemos contactado con los institutos centrados en la figura de Verdi (INSV y AIVS) y con la Sobreintendencia archivística y bibliográfica de Emilia Romagna.

Las fuentes más valiosas para el estudio de Verdi son, sin duda, sus propios escritos: tanto su música como su correspondencia. A través de las cartas que Verdi escribió podemos conocer no sólo sus procedimientos compositivos, sus pensamientos, sus contratos con editoriales y teatros, el tiempo que dedicaba a cada composición o los problemas que tuvo en cada una de ellas, sino su calidad humana, su personalidad, sus posturas ante hechos políticos, sociales o artísticos, sus gustos y su manera de ver el mundo y de relacionarse con él. En este sentido, la correspondencia supone un rico material como base de cualquier investigación sobre la figura de este compositor italiano. En palabras de Francesco Degrada: “Le lettere ci consentono invece di conoscere un uomo e un artista infinitamente più complesso e più interessante, un carattere orgoglioso, sì, ma anche capace di straordinaria generosità ...”⁷

- Epistolario

Uno de los temas en los que centra su labor el Instituto Nazionale di Studi Verdiani es la recuperación de la correspondencia que mantuvo el maestro de Busseto a lo largo de su vida. El instituto italiano ha publicado numerosas ediciones críticas de las cartas

⁶ Nos referimos a documentos como manuales escénicos, figurines o diseños de utilería.

⁷ Francesco Degrada, "'Otello': da Boito a Verdi", en *Il palazzo incantato*, vol. 2 (Fiesole: Discanto Edizioni, 1979), 89. “Las cartas nos permiten conocer un hombre y un artista infinitamente más complejo y más interesante, un carácter orgulloso, sí, pero también capaz de una extraordinaria generosidad...” (T.A.)

que Verdi intercambió con gente de su entorno, de las cuales hemos adquirido, en formato físico y a través de internet,⁸ las siguientes: Carteggio Verdi-Ricordi 1882-1885, Carteggio Verdi-Ricordi 1886-1888 y Carteggio Verdi- Waldmann. Una pieza clave en esta investigación ha sido la correspondencia entre Verdi y Boito, que fue recogida y publicada por el INSV en una edición crítica a cargo de Marcello Conati y Mario Medici.⁹ Como complemento, hemos contado también con algunos volúmenes que contienen recopilaciones de cartas representativas del maestro italiano, como *The man in his letters* y *Letters of Giuseppe Verdi*.¹⁰ El criterio que hemos seguido para la selección del epistolario ha sido el de recopilar las comunicaciones que mantuvo el maestro en los años más cercanos al desarrollo de *Otello*. Además, hemos querido ampliar el marco temporal, a través de los dos últimos libros citados, para recoger otros momentos relevantes de su vida e intentar percibir su evolución personal.

- Artículos

Se han consultado numerosos artículos que nos han ayudado a completar y, en ocasiones, a enfocar la investigación, como el firmado por Julian Budden bajo el título “Problems of Analysis in Verdi’s Works”.¹¹ En general, estos documentos forman parte de actas de congresos organizados por los dos institutos arriba nombrados: INSV y AIVS, o de la revista *Verdi Forum*, publicada por este centro de investigación americano.¹² Hemos elegido fundamentalmente aquellos que guardaban relación directa con *Otello*, así como otros que recogen a modo de catálogo los fondos con que cuentan los institutos mencionados, o bibliografías seleccionadas para el estudio de Verdi como: “The Verdi Archive at New York University: A Brief History and Description” de Martin Chusid, John Nádas, y Luke Jensen; “The Verdi Archive at New York University: A List of Verdi's Music” de Linda B. Fairtile; “The Verdi Archive at New York University, Part II: A List of Verdi's Music, Librettos, Production Materials, 19th-Century Italian

⁸ <http://www.amazon.es>.

⁹ Este ejemplar vio la luz en 1978, siendo traducido al inglés en 1994 en una versión preparada por William Weaver. En 2014 se publicó una nueva edición en la que se realiza una revisión del contenido. Este ejemplar es el que hemos utilizado como fuente principal de nuestro estudio dentro del epistolario. Véanse las referencias completas en la bibliografía.

¹⁰ Véase la referencia completa en la bibliografía.

¹¹ Julian Budden, "Problems of Analysis in Verdi's Works", en *Nuove prospettive nella ricerca verdiana: Atti del Convegno Internazionale in occasione della prima del "Rigoletto" in edizione critica*, ed. Marcello Di Gregorio Casati, Marisa; Pavarini (Milan: Ricordi, 1987), 125-29.

¹² La única revista en inglés dedicada a Giuseppe Verdi. Se editó por primera vez en 1946 bajo el nombre de *Verdi Newsletter* (publicación anual).

Periodicals, and Other Research Materials” por Martin Chusid, Luke Jensen y David Day o “Per una bibliografia e documentazione verdiana” de Marcello Pavarani.¹³

- Biografías

Durante el desarrollo de esta tesis se han manejado varias biografías. Comenzaremos mencionando la que muchos estudiosos han considerado como la primera biografía importante del compositor *Verdi: Vita aneddotica*, escrita por Arthur Pougin en su versión inglesa (1881).¹⁴ Otra biografía de referencia sobre el compositor italiano que también hemos consultado en este estudio y más cercana a nuestro tiempo es la obra de John Rosselli, editada por Cambridge University Press en el año 2000. Destacamos, asimismo, la biografía escrita por Mary Jane Phillips-Matz, *Verdi: A Biography*, una extensa obra muy bien documentada publicada en 1993 por Oxford University Press, ya que, aunque no profundiza en los aspectos musicales de Verdi ni en su relación con la cultura de su tiempo, incorpora detalles hasta ese momento desconocidos sobre la vida del compositor, especialmente en lo que respecta a la procedencia de su familia y los primeros años del maestro, su relación con Giuseppina Strepponi y Teresa Stolz, y los asuntos relativos a sus negocios.

- Fuentes centradas en el estudio de su música

Asimismo, contamos con obras que estudian la música de Verdi en general y otras que se centran en diferentes aspectos de cada una de sus óperas, ya sea en sus libretos, en su dramaturgia, en el proceso compositivo o en el estilo y análisis de su música. Como punto de partida para el estudio de la música de Verdi, hemos tomado la obra de Julian Budden *The operas of Verdi*, constituida por tres volúmenes publicados por primera vez en Gran Bretaña por Cassell & Company Ltd. en 1973-81. Budden contextualiza históricamente cada una de las óperas del compositor y realiza una aproximación analítica a su música y libreto.

Además de los estudios centrados en el *Otello* de Verdi, mencionados anteriormente en el estado de la cuestión, de James A. Hepokoski, Attila Csampai y Dietmar Holland, hemos utilizado fuentes que focalizan su contenido en otras obras, como *Verdi's*

¹³ Véanse las referencias completas en la bibliografía.

¹⁴ Publicada por Ricordi en 1881, distribuida por entregas en la revista francesa *Le Ménestrel* durante 1878, y en español en la revista *Crónica de la música* durante 1880.

Macbeth- A Sourcebook (1984).¹⁵ Esta obra nos ha resultado especialmente interesante por focalizar su estudio en una ópera cuyo libreto está basado en un drama shakespeariano.

- Partituras

Un material indispensable para la realización de este estudio han sido las partituras firmadas por Giuseppe Verdi. Hemos trabajado con la última edición de Ricordi de la reducción para canto y piano, y con la versión orquestal de Dover. La partitura de canto y piano nos ha permitido estudiar la parte armónica de una manera más cómoda, sin embargo, hemos necesitado acudir a la versión orquestal para poder abordar la instrumentación y su relación con los personajes y la trama. Hemos considerado oportuno incluir algunos fragmentos de la partitura de canto piano en los anexos como apoyo visual a los análisis del cuerpo de esta tesis. También se han consultado otras partituras orquestales y/o de canto y piano de óperas verdianas anteriores a *Otello* con el fin de comparar su estructura y lenguaje con la que es objeto principal de nuestro estudio. Para la elección de la edición del canto piano, que ha supuesto la base para nuestro análisis, nos hemos puesto en contacto con el INSV, quienes gentilmente nos han facilitado una relación con todas las versiones existentes de la partitura de *Otello*, seleccionando la última revisión editada por la casa Ricordi.

- Grabaciones

De gran ayuda han sido las grabaciones que nos han acompañado en el desarrollo de esta investigación como apoyo al análisis musical.¹⁶ Citaremos aquí la que ha sido nuestra referencia: Verdi, Giuseppe; *Otello*, dirigido por James Levine, interpretado por Plácido Domingo; Renata Scottò; Sherrill Milnes y la National Philharmonic Orchestra, Nueva York: RCA, 1978, 2 compact discs. Hemos escogido ésta por tratarse de una versión grabada a finales de los años setenta por lo que presenta una buena calidad de audio, descartando otras de gran prestigio como las que cuentan con el magnífico Mario del Monaco en el papel de Otelo por su baja condición sonora. Plácido Domingo tomó el relevo al citado tenor italiano en la encarnación del rol verdiano. El Maestro Domingo

¹⁵ David Rosen y Andrew Porter, *Verdi's Macbeth: A Sourcebook* (Cambridge: Cambridge University Press, 1984).

¹⁶ Enumeramos las grabaciones utilizadas en la bibliografía.

afirma que Otelo se ha convertido en su “papel predilecto” desde que lo debutara en 1975.¹⁷ En cuanto a la Desdémona de nuestra Scotto, su musicalidad y delicadeza hacen que los pasajes más líricos de esta ópera cobren pleno sentido. Reconocido es también el barítono verdiano Sherrill Milnes que brilla en el papel de Yago. Todos ellos, bajo las directrices del actual director artístico del Metropolitan Opera House, James Levine, realizan una ejecución magistral de *Otello*. Otro motivo que nos ha llevado a la elección de esta versión es el hecho de que se ciña a la partitura con la que hemos trabajado a diferencia de otras versiones, como la interpretada por el mismo Plácido Domingo con Barbara Frittoli como Desdémona y Leo Nucci encarnando a Yago bajo la dirección de Riccardo Muti, que presenta algunos cortes en el *finale* del tercer acto. Para consultar las grabaciones más representativas de nuestra obra de estudio hemos recurrido al volumen escrito por Blas Matamoro, Fernando Fraga y Enrique Pérez Adrián, Verdi y Wagner (2013),¹⁸ en el que recorren las obras de ambos compositores comentando la discografía y grabaciones audiovisuales más relevantes. También hemos consultado otros documentos, aunque de menor actualidad, como el artículo “Otello on Records: A Tragic Vision”, escrito por London Green para *The Opera Journal* (1983)¹⁹ y la discografía elaborada por Walker Maricom incluida en *Giuseppe Verdi: Otello* de J. Hepokoski (1984).

- Representaciones

Se ha acudido a representaciones de obras verdianas, ya que consideramos que completan la visión de las óperas, las cuales son concebidas para ser representadas y además nos muestran cómo se trasladan a la actualidad las obras de Verdi.²⁰ No hay mejor manera de percibir la ópera que asistiendo a una función en directo. En el caso de *Otello* nos ha ayudado a sumergirnos como espectadores viviendo en primera persona aquello de lo que han hablado compositor y libretista, experimentando emociones únicas e intransferibles. Se ha considerado conveniente la asistencia a otras óperas del mismo

¹⁷ Afirmación extraída del prólogo del catálogo de la exposición “El Otello de Verdi: Una mirada al Archivo Storico Ricordi” que tuvo lugar en el Teatro Real de Madrid entre el 15 de septiembre y el 3 de octubre. <http://teatro-real.com/es/temporada-16-17/otras-actividades/archivo-storico-ricordi/>

¹⁸ Véase la referencia completa en la bibliografía.

¹⁹ Véase la referencia completa en la bibliografía.

²⁰ *Otello*. Dirección musical: Z. Mehta, dirección escénica: D. Livermore (junio 2013); *Forza del destino*. Dirección musical: Z. Mehta, dirección escénica: D. Livermore (junio 2014); *Macbeth*. Dirección musical: H. Nánási, dirección escénica: P. Stein (diciembre 2015); *Aida*. Dirección musical: R. Tebar, dirección escénica: D. McVikar (febrero 2016); *I vespri siciliani*. Dirección musical: R. Abbado, dirección escénica: D. Livermore (diciembre 2016).

autor, para poder, del mismo modo, advertir semejanzas y disimilitudes entre la ópera en la que se centra nuestro estudio y óperas anteriores del maestro bussetano. Nos ha resultado especialmente interesante la asistencia a *Macbeth*, por estar basada en una obra shakespeariana y a *Aida*, por ser la composición operística inmediatamente anterior a *Otello*.

- Imágenes

Hemos considerado oportuno incluir algunas ilustraciones en el cuerpo de nuestro trabajo con el propósito de completar de manera visual este estudio. La mayoría de las imágenes a las que hemos recurrido son figurines de los personajes de *Otello* y diseños de escenografía realizados para las primeras puestas en escena de esta ópera, que nos aportan una interesante información sobre la concepción de la estética en la que se desarrollaron las primeras producciones de esta obra verdiana, supervisadas muy de cerca por el compositor. También hemos insertado algún dibujo de la Villa de Sant'Agata que ayuda a ilustrar el contexto en el que Verdi compuso gran parte de los inspirados pentagramas de *Otello*.²¹

Las imágenes que aparecen en nuestras páginas han sido tomadas del archivo histórico de Ricordi, que cuenta con una atractiva colección de fuentes digitalizadas de libre acceso para uso “didáctico, educativo, de investigación, de crítica y de crónica o de estudio.”²²

METODOLOGÍA

Abordamos en este epígrafe cómo se ha desarrollado nuestra investigación, qué problemáticas nos hemos encontrado a nivel metodológico y cómo las hemos resuelto. Incluimos asimismo en este apartado las abreviaturas que hemos empleado a la hora de citar obras a las que hemos recurrido con asiduidad.

El primer paso que se ha realizado en esta investigación ha sido la indagación bibliográfica, seguida de su selección, adquisición, lectura y análisis. En este proceso no sólo se han buscado datos “objetivos” descritos en los textos, sino que se ha hecho una interpretación más profunda, apreciando el tono en el que se escribe, el doble sentido de

²¹ Verdi adquirió esta propiedad en 1848, habitando en ella gran parte de su vida. Aquí invitó y recibió a Boito en varias ocasiones con motivo del desarrollo de *Otello*.

²² <http://www.archivioricordi.com>.

las expresiones utilizadas, y otras sutilidades que nos han permitido entrever lo que hay más allá de las palabras de Verdi. Ello nos ha posibilitado conocer la personalidad del compositor y su evolución para, posteriormente, poder extraer conclusiones derivadas de los contenidos. Durante esta lectura se ha ido trazando una línea del tiempo con los acontecimientos más relevantes de su biografía y de su trayectoria profesional. Por otra parte se ha clasificado la información relativa a los diferentes campos o materias sobre los que habla Verdi a menudo, despejando cuáles eran sus preocupaciones.

Uno de los problemas con los que nos hemos encontrado durante el desarrollo del capítulo del análisis del texto es la complejidad que supone el manejo de fuentes en diferentes idiomas: italiano, inglés, francés y español. La máxima que se ha seguido es ser lo más fiel posible a las fuentes consultadas y/o citadas, para que el lector pueda apreciar los matices sonoros y poéticos de cada uno de los idiomas en los momentos que así se requiera (como en el caso del libreto y la obra de Shakespeare) y el tono, el sentido del humor, la ironía o incluso las faltas ortográficas en documentos como cartas o anotaciones del compositor y de las personas de su entorno. En busca de dar uniformidad y coherencia al texto de este estudio, se ha decidido que las citas que sean incluidas provenientes de artículos o ensayos relativos al maestro italiano se harán también en el idioma de la fuente consultada. Las traducciones de todas estas citas se harán a pie de página para facilitar la lectura a quienes lo precisen. La autora de la presente investigación será quien aborde dicha labor en todas las citas salvo las extraídas de los textos de Shakespeare, por considerar esta tarea de mayor complejidad al tratarse de un texto más lejano en el tiempo, siendo conveniente que sea en este caso abordado por un especialista.

Para realizar el análisis comparativo entre el texto de Shakespeare y el de Boito se ha recurrido a la fuente que utilizó el libretista para realizar la adaptación. Se trata de la traducción francesa que François-Victor Hugo ejecutó en 1860.²³ En cuanto al *Othello* original de Shakespeare, se ha trabajado el drama en su lengua original, extraída de las obras completas RSC. Respecto a la traducción del drama shakespeariano, se resolvió tomar su texto en español de algún reconocido traductor de sus obras. De entre los que destacamos: Luis Astrana Marín, Ángel Luis Pujalte y Manuel Ángel Conejero. Tras contrastar sus traducciones se consideró que la que más se acercaba a la versión de François-Victor Hugo es la de Luis Astrana Marín, así que se optó por tomar ésta para

²³ El ejemplar de Arrigo Boito sobre el que trabajó fundamentalmente la elaboración del libreto de *Otello* se encuentra, con sus anotaciones, en la Biblioteca Livia Simone del Museo Teatrale alla Scala, Milán. (TE.P.20.2).

trasladar al español las citas que formaran parte de este capítulo. El texto de Boito se ha extraído de la partitura de canto-piano de Ricordi, cuya traducción ha sido asumida por la autora de este trabajo. La decisión de abordar nosotros esta tarea viene impulsada por querer ofrecer una versión en la que se mantenga el orden de las palabras expuesto por Boito, intentando, en la medida de lo posible, conservar los matices textuales que se consideren más interesantes según el planteamiento de este trabajo, en el que comparamos el texto del libretista con la fuente en la que se basó.

Dado que esta tesis se enmarca en un ámbito musical, el análisis comparativo de los textos se ha limitado a detectar similitudes y diferencias estructurales, de personajes y de léxico fundamentalmente, con el fin de extraer cuáles son las necesidades de la adaptación de género y cuáles son los “filtros románticos” a los que *Othello* se somete. En cuanto al procedimiento empleado, éste ha consistido en la lectura de ambos, libreto y drama, para luego, a partir del primero, detectar la correspondencia con el segundo. A continuación, se ha observado cuáles son las escenas de la ópera que no encuentran equivalencia en el drama y viceversa, así como la equiparación entre los personajes que forman parte de una y otra. Como herramienta para este trabajo, se ha realizado un desglose de ambas obras dividiéndolas por actos y escenas, marcando las entradas y mutis de los personajes, así como las indicaciones escénicas, lo que ha sido de gran ayuda para moverse con mayor agilidad dentro de los textos.²⁴

Respecto al análisis musical, tradicionalmente se ha abordado la obra de Verdi en relación al contexto musical (en cuanto a estilo y lenguaje) del s. XIX. Posteriormente se introdujeron otras formas de estudio basadas en diferentes perspectivas, como la narrativa, la tonalidad, los argumentos, la sonoridad, la semiótica, o el método schenkeriano. Pierluigi Petrobelli propuso un nuevo modelo cuya premisa parte de la semiótica, fundamentándose en la interacción de tres sistemas: la acción dramática, la organización verbal y la música. El Dr. James Hepokoski sugiere que los análisis se deben realizar desde la heterogeneidad de los elementos que conforman la unidad estudiada para que se examinen con coherencia las variables que impactan sobre ésta, persiguiendo así, llegar a conclusiones que condensen la interacción de los diferentes elementos. En este ámbito, hemos adoptado las sugerencias de estos dos estudiosos adaptándolas a nuestros objetivos y a la estructura de nuestro trabajo. Teniendo en cuenta que se dedica un capítulo a la comparación de los textos de Shakespeare y Boito, se ha decidido centrar un

²⁴ Adjuntamos los dos guiones en el Anexo II de esta tesis.

capítulo en el examen estrictamente musical con carácter lineal descriptivo del que extraeremos el lenguaje utilizado por Verdi, el uso que hace de las cadencias, de los motivos y de la armonía, con el fin de despejar qué fórmulas musicales utiliza el maestro para desmarcarse de los cánones formales operísticos del *Ottocento*. Otro de los objetivos de este capítulo es obtener una herramienta que nos facilite el trabajo en el siguiente, en el que realizaremos un estudio que integre la acción dramática, la música y el texto, observando con detalle la interacción que existe entre las tres variables. Con el fin de no repetir información en los capítulos de análisis musical e integrado, se han incluido en este último más detalles sobre instrumentación que en el primero, ya que la orquestación va a estar muy asociada a los personajes a quienes acompaña.

Las traducciones efectuadas por la autora vendrán entrecomilladas a pie de página seguidas de la abreviación: (T.A.). Las referencias relativas a la partitura pertenecerán todas ellas al ejemplar de canto y piano arriba citado y se harán del siguiente modo: número de página / número de sistema / número de compás.

El estilo de citación que se empleará en el desarrollo de nuestro trabajo será el Chicago, en el primero de los dos sistemas que propone: notas y bibliografía. De este modo incluiremos a pie de página la fuente consultada, facilitando al final de nuestra investigación una bibliografía completa. Este modelo es el más utilizado, entre otras disciplinas, en humanidades, artes y musicología, marco en el que se circunscribe esta investigación.

- Abreviaturas

A lo largo del trabajo se utilizarán algunas abreviaturas para hacer referencia a obras que se citan con frecuencia. Se enumeran a continuación:

CVB: Conati, Marcello. *Carteggio Verdi-Boito*. Parma: Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2014.

GVO: Hepokoski, James A. *Giuseppe Verdi: Otello*. New York: Cambridge University Press, 1987.

MHL: Werfel, Franz y Paul Stefan ed. *Verdi: the man in his Letters*. Nueva York: Vienna House, 1973.

OFVH: Shakespeare, William. *La tragédie d'Othello, le More de Venise*. Traducido por François-Victor Hugo. Paris: Libro, 2009.

T (IV): Shakespeare, William. *Otelo*. Vol.4 de *Obras completas*. Traducido por Luis Astrana Marín. Bilbao: Aguilar, S.A. ediciones, 1982.

VBC: Conati, Marcello, y Mario Medici. *The Verdi-Boito Correspondence*. Editado por William Weaver. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

VO: Verdi, Giuseppe. *Otello. Opera Completa per canto e pianoforte*. Reducción de Michele Saladino. San Giuliano Milanese (MI): Universal Music MGB Publications s.r.l., 2006.

CAPÍTULO 1. A PROPÓSITO DE *OTELLO*. LA COLABORACIÓN ENTRE VERDI Y BOITO.

Otello es la última ópera trágica que compuso Giuseppe Verdi, su estreno tuvo lugar el 5 de febrero de 1887 en la Scala de Milán, después de cerca de 16 años de silencio operístico.²⁵ Este tiempo de esterilidad compositiva aporta relevante información sobre en qué circunstancias abordó la escritura de *Otello*. Para comprender el sentido de esta ópera en la vida de Verdi resulta más que oportuno conocer su trayectoria artística y vital.²⁶ Además, es imprescindible aproximarse al origen del proyecto para entender cómo fue creciendo la idea de esta imponente obra. No podríamos apreciar la importancia y los matices del texto, de la música y de su combinación, si no nos acercáramos a la figura de Shakespeare en el contexto de Verdi, ya que su percepción -diferente a la de nuestros días- repercute en la concepción de la dramaturgia de la ópera. A nuestro juicio, es de notable trascendencia, asimismo, conocer el patrimonio intelectual que poseía Verdi. Reparar en sus gustos, apreciaciones e intereses culturales nos acerca enormemente al ámbito desde el cual aborda su trabajo. Por último, mencionaremos la significación de la relación entre el compositor y su libretista que se extrae de manera pura de sus escritos, la correspondencia que intercambiaron.²⁷ La relevancia de estos documentos nos obliga a dedicar un epígrafe en este capítulo a su comentario.²⁸

²⁵ *Aida* se estrenó el 24 de diciembre de 1871 en el Cairo.

²⁶ Véase un breve repaso de su biografía en el Anexo III.

²⁷ A lo largo de este trabajo nos referiremos a Arrigo Boito como “libretista” en muchas ocasiones, ya que es su papel fundamental en la ópera de *Otello*, pero nos gustaría poner en relieve que no reducimos su profesionalidad a esa tarea, siendo conscientes de que fue un gran compositor, escritor y poeta, un completo hombre de letras.

²⁸ Véase el epígrafe 1.4.

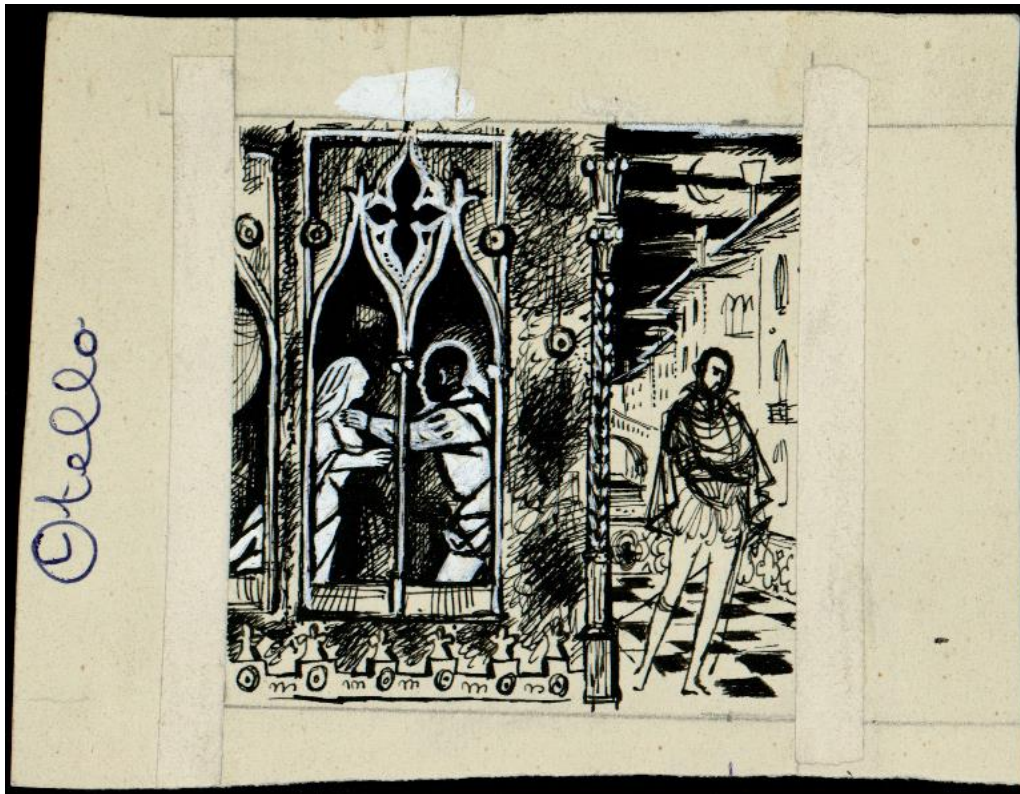


Ilustración 1.1. Diseño para la cubierta del libreto. Peter Hoffer

1.1. DE LA IDEA AL ESTRENO. UN RECORRIDO POR LOS PASOS MÁS IMPORTANTES QUE DIBUJARON EL CAMINO HASTA QUE *OTELLO* VIO LA LUZ.

*By the kings Meiesties plaiers. Hallamas Day being the first of Nouembar. A play in the Banketinge house att Whitthall called The Moor of Venis. Shaxberd.*²⁹

Exactamente 282 años después de que se representara por primera vez *Othello* de Shakespeare,³⁰ escribía Verdi la última nota de su ópera homónima. Giuseppina Streponi comunicaba a Cesare de Sanctis³¹ de la siguiente manera la noticia: “L’ultima

²⁹ William Shakespeare, *Othello*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1995). “Por los actores de su majestad el rey. Siendo 1 de noviembre, Día de todos los Santos. Una obra en el Whitehall de la Banketing House llamada El Moro de Venecia. Shakespeare.” (T.A.)

³⁰ La primera cita que habla de la segunda gran tragedia de Shakespeare se encuentra en un libro de cuentas del año 1604 del *Master of the Revels* de aquella época, Edmund Tilney. Este libro fue descubierto por Peter Cunningham y, desde 1868, pertenece a la colección del British Museum.

³¹ Cesare de Sanctis (1824-1916) fue un hombre de negocios napolitano, músico, amante de la cultura, y entusiasta de la ópera que mantuvo una estrecha relación tanto con Giuseppina Streponi como con Verdi.

nota d'Otello fu scritta il giorno dei Santi.”³² Pero esto no habría sucedido de no haber sido por la perseverancia y el interés por parte de Giulio Ricordi de que Verdi y Boito trabajasen juntos. El editor, antes de intentarlo con el drama de *Otello*, lo hizo con un proyecto que nunca vería la luz, *Nerone*. Ricordi trasladaba al compositor en su carta del 26 de enero de 1871, que Boito trabajaría muy bien bajo su dirección, con gran “ímpetu” y “entusiasmo”, además, añadía que no encontraría un versificador tan “espléndido” y “elegante” como Boito, en lo que respecta a la forma y al contenido.³³

Ocho años después de este intento fallido, aprovechando la estancia en Milán del compositor, Giulio Ricordi organizó una cena en la que contaba con la presencia de Franco Faccio. Durante la misma, Ricordi sacó a la conversación de manera estratégica el tema de Shakespeare y Boito mencionando el drama de *Otello*.³⁴ El editor sostiene que al oír “*Otello*”, Verdi le miró con cierta sospecha e interés. Al día siguiente, Faccio fue a ver a Verdi con Boito, quien, tres días más tarde, entregaría un esbozo del libreto al compositor, quien mostró su agrado al leerlo: “...mi portò lo schizzo d'Otello, che lessi e trovai buono”³⁵ animando a su futuro libretista a que continuara con el trabajo, aunque sin comprometerse a una colaboración: “...Fattene, gli disse, la poessia; sarà sempre buona per Voi, per me, per un'altro, etc. etc...”³⁶ La ambigüedad con la que Verdi alienta a Boito a trabajar en *Otello* estará presente a lo largo del dilatado proceso de creación de la ópera.³⁷

Boito, por su parte, estaba muy interesado en trabajar con Verdi. Giulio Ricordi sabía que tenía que mediar entre ellos para que el compositor aceptase trabajar con el *scapigliato* que había creado la oda *All'Arte italiano*, así que no dudaba en trasladar a Verdi las conversaciones que a menudo mantenían Faccio, Boito y él sobre el gran

³² CVB, 158. “La última nota de *Otello* fue escrita el Día de todos los Santos.” (T.A.)

³³ VBC, xli.

³⁴ Sabemos que Giuseppe Verdi sentía predilección por Shakespeare gracias a su correspondencia, en la que encontramos muestras como la que expone en su carta al libretista Antonio Somma del 22 de abril de 1853: “...I prefer Shakespeare to all other dramatists, including Greeks” “... prefiero Shakespeare a cualquier otro dramaturgo, incluyendo los griegos” (T.A.) MHL, 175. También extraemos del texto que escribió el 28 de abril de 1865 a Leon Escudier que ya en su juventud leía al dramaturgo inglés: “He is a favorite poet of mine, whom I have had in my hands from earliest youth, and whom I read and reread constantly...” David Rosen y Andrew Porter, *Verdi's Macbeth, A Sourcebook* (Nueva York: Press Syndicate of the University of Cambridge, 1984), 144. “Es uno de mis poetas favoritos, a quien he tenido en mis manos desde mi más temprana juventud, y a quien he leído y releído constantemente...” (T.A.)

³⁵ CVB, LXXVIII. “me trajo el bosquejo de *Otello* que leí y me apreció bueno.” (T.A.)

³⁶ *Ibid.*, LXXVIII. “...vaya adelante con la poesía, le dije; será buena para vos, para mí o para quien sea...” (T.A.)

³⁷ Verdi no reconoció hasta 1884 que había comenzado a componer la música de *Otello*.

maestro y sobre lo feliz que haría a Boito escribir un libreto para él. También le manifestaba que el joven intelectual nunca volvería a escribir un libreto a no ser que fuera para Verdi, sobre quien hablaba con “veneración” y “entusiasmo,”³⁸ en cuyo caso, dejaría de lado cualquier trabajo por tener tal “honor” y “gran fortuna.”³⁹

Por fin, el deseo de Ricordi se hizo realidad, aunque el camino sería largo. La colaboración entre Verdi y Boito para la creación de *Otello* comenzaría el 18 de noviembre 1879, día en que Verdi recibió el borrador del libreto de la ópera, como confirma en la carta que remite a Giulio Ricordi en la misma fecha: “Ricevo in questo momento il Cioccolatte”.⁴⁰ Tras la lectura de la adaptación, Verdi compra el libreto y Boito se pone a disposición del compositor orgulloso de “asociar su nombre con su gloria”: “...my pen will be entirely at your disposal [...] Happy and proud at having been able, in this instance, to associate my name with your glory...”⁴¹

El libreto ya estaba en marcha y mientras, Verdi buscaba inspiración en imágenes. Para ello pide a Domenico Morelli que le haga dibujos de diferentes escenas de *Otello*. Pronto el pintor le manda algunos bocetos y Verdi, entusiasmado, anima al artista para que pinte alguna escena más, insistiendo en que se deje llevar por su inspiración y piense que lo hace para un músico, no para un pintor:

Good, excellent, splendid, miraculous! Iago with the mask of a gentleman! [...] Go on, go on-Speed! However the inspiration takes you! Just as it comes. Don't do it for painters; do it for a musician.⁴²

A pesar del trabajo que libretista y compositor están realizando, en 1882 Verdi todavía no sabe si la obra verá la luz o no. Durante este año, el barón Blaze de Bury se interesa por los derechos de la traducción francesa de *Otello*, cosa que Boito traslada a Verdi, quien, lejos de cedérselos, responde a su libretista extrañado por la seguridad con que el barón sostiene que tarde o temprano *Jago* “existirá”, ya que ni él mismo sabe si

³⁸ VBC, lix.

³⁹ VBC, lviii.

⁴⁰ CVB, LXXXV. “Recibo en este momento el Chocolate”. El Chocolate hace referencia a *Otello*, así es como lo llamaban por el color del protagonista. (T.A.)

⁴¹ VBC, lxiii. “...mi pluma estará totalmente a su disposición [...] Feliz y orgulloso de haber sido capaz, en esta ocasión, de asociar mi nombre con su gloria...” (T.A.)

⁴² MHL, 365. “¡Bien, excelente, espléndido, milagroso! ¡Jago con la máscara de un caballero! [...] ¡Continúa, continúa- rápido! ¡Allá donde la inspiración te lleve! Simplemente como te llegue. No lo hagas para pintores; hazlo para un músico.” (T.A.)

“existirá”: “‘*Un jour ou l’autre Jago* (nò Jago)⁴³ *esistera*’ Io sono sorpreso di questa sicurezza del Barone, perché io... io in persona non so, se *esistera*.”⁴⁴

No será hasta diciembre de 1882 cuando se encuentre la primera mención sobre la música de *Otello*. Emanuele Muzio escribió a Ricordi que Verdi ya había comenzado la composición de la obra: “this morning... I saw some pages of music on the piano along with others containing *Otello* poetry”.⁴⁵ Verdi iba plasmando sus ideas musicales en papel, pero no quería que se supiera, seguía sin tener ninguna certeza sobre la conclusión de la ópera. La revista *Fanfulla* publica a los pocos meses, en marzo de 1883, un artículo en el que se anuncia que Verdi estaba preparando una “tremenda sorpresa para el mundo musical” con su *Iago*.⁴⁶ Como reacción a esta publicación, el compositor escribía a Giulio Ricordi el 24 de marzo de 1883 afirmando que todavía no había empezado a componer y que no sabía si lo haría en un futuro, también le pide que traslade su mensaje a los medios:

...finora non ho scritto nulla di questo Jago, o meglio Otello, e non so cosa farò in seguito.

P.S. Aggiustate Voi un’articoletto in questo senso; oppure pubblicate le mie stesse parole in qualche grande Giornale, al più presto.⁴⁷

Verdi continuará con esta actitud hasta 1884, año en que reconocerá que está escribiendo. Boito será quien traslade la noticia a Ricordi diciéndole que el compositor parece entusiasmado: “Il Maestro scrive [...] e mi sembra infervorato.”⁴⁸ Pero, precisamente en el momento en que el curso de *Otello* empezaba a avanzar, se produjo un incidente que hizo que Verdi quisiera abandonar el proyecto. El periódico *Roma*

⁴³ Hasta principios del año 1886 Verdi duda si su ópera se titulará *Jago* u *Otello*, finalmente optará por la segunda opción, alegando que, aunque *Jago* sea el Demonio, “*Otello* es quien actúa: quien ama, quien tiene celos, quien mata y quien se suicida”, de esta manera pedirá a Boito su aprobación para “bautizar” así a la ópera.

⁴⁴ CVB, 78. “‘Tarde o temprano *Jago* (*Jago* no) existirá’...Me sorprende esta seguridad por parte del barón, porque yo... yo personalmente no sé si ‘existirá.’” (T.A.)

⁴⁵ GVO, 50. “Esta mañana he visto algunas páginas de música sobre el piano acompañadas de otras que contenían versos de *Otello*...” (T.A.)

⁴⁶ MHL, 365.

⁴⁷ Franca Cella, *Carteggio Verdi-Ricordi (1882-1885)*, (Parma : Istituto nazionale di studi verdiani, 1994), 99. “...Hasta ahora no he escrito nada de *Jago* o más bien *Otello*, y no sé qué es lo que haré más adelante.”

P.D. Redacta un columna para arreglar esto; o publica mis propias palabras en algún periódico importante, tan pronto como sea posible.” (T.A.)

⁴⁸ CVB, 87. “El Maestro escribe [...] y me parece que está enloquecido.” (T.A.)

publicó que Boito lamentaba no ser él quien musicase *Otello*. Otros medios se hicieron eco de la noticia, y Verdi escribió a Franco Faccio comunicando que abandonaría la composición haciéndole llegar a Boito el libreto “intacto”.⁴⁹ El maestro pensaba que Boito no le creía capaz de musicar su libreto tal y como a él le gustaría y, admitiéndolo, pide a Faccio que traslade a su gran amigo en persona, no por escrito, que abandona el proyecto sin ninguna acritud ni resentimiento y que recibirá el libreto de vuelta como un regalo, ya que Verdi lo había comprado. Este episodio quedará en una mera anécdota y a los pocos días Boito explicará al compositor bussetano que se ha tratado de un malentendido por parte de los medios.

La colaboración prosiguió con la propuesta, por parte de Boito, de los versos que conformaron el Credo de Yago. El texto entusiasmó al maestro, a quien además de bello, le pareció “muy shakespeariano en todos los sentidos”, felicitando a su libretista con las siguientes palabras: “Poi che non volete, non dirò grazie; ma dirò, bravo.”⁵⁰ Desde ese momento, Verdi trabajó en *Otello* hasta acabar el esbozo de la partitura completa, interrumpiendo su trabajo entre mayo y septiembre de 1885 como reconoce en la carta que envía a Boito desde su villa de Sant’Agata: “Da che sono qui (ho rossore a dirlo) non ho fatto nulla”⁵¹ No obstante, el 5 de octubre comunicaba a su libretista que había acabado el IV acto: “Ho finito il Quart’Atto e respiro!”⁵² De este modo, la partitura de la ópera estaba esbozada, ahora había que revisar algunos pasajes y orquestrarla: “Sono sempre attorno al Quart’Atto che voglio finire del tutto anche nell’istromentazione...”⁵³

Tras acabar la composición musical, Verdi comenzará a preocuparse por buscar un reparto sobresaliente, pidiendo a Boito que le ayude en semejante tarea: “Potete ora dirmi della Teodorini? [...] come sono le corde medie e fin dove arriva negli acuti”.⁵⁴ Boito, por su parte, le trasladará sus opiniones sobre diferentes cantantes, como la siguiente valoración acerca de la soprano Bellincioni: “E tanta bellina, è alta, smilza, giovane, elegante, bruna, flessuosa [...] La voce è simpatica e smilza come la

⁴⁹ CVB, 97.

⁵⁰ CVB, 97. “Como no queréis que lo haga, no diré gracias; pero diré bravo.” (T.A.)

⁵¹ CVB, 110. “Desde que estoy aquí (me ruboriza decirlo) ¡no he hecho nada!” (T.A.)

⁵² CVB, 110. “He acabado el cuarto acto, y ¡vuelvo a respirar!” (T.A.)

⁵³ CVB, 118. “Sigo trabajando en torno al cuarto acto, el cual quiero acabar del todo, también la instrumentación...” (T.A.)

⁵⁴ CVB, 129. “... ¿Podéis decirme ahora algo sobre la Teodorini? [...] cómo es su registro medio, y hasta dónde llegan sus agudos”. (T.A.)

persona...”⁵⁵ Y ya en el estadio avanzado en el que se encontraba el trabajo, mientras Verdi continuaba con la orquestación de la ópera, Boito investigaba sobre la contextualización de *Otello*, basándose en la fuente en la que Shakespeare se inspiró: el *Hecatommithi*. Haciendo reflexiones para datar la historia como: “...Qual’è la data degli Ecatomiti? il sacco di Roma nel 1527. Qual è la data della novella in quistione?”.⁵⁶ El libretista defenderá que el periodo de tiempo en el que se enmarca la historia se situará entre los años 1520 y 1525, abriendo el margen temporal para la representación pictórica del vestuario.

Verdi cuidará cada detalle de su ópera y en julio de 1886 mostrará su preocupación por la edición del libreto. En concreto por la plasmación del *finale* del III acto, persiguiendo que el público pueda entender el texto de ese gran número: “L’importante è di far capire...”⁵⁷ Y tras estos últimos detalles, el 1 de noviembre, Verdi anunciará a su libretista que ha acabado *Otello* del siguiente modo: “È finito! Salute a Noi ...(e anche a Lui!!)”⁵⁸ Así se ponía punto final a un trabajo que se había desarrollado a lo largo de siete años, pero, aunque la partitura estaba acabada, había que trasladarla al escenario.

1.2. SHAKESPEARE EN LA ITALIA DE VERDI

Hemos creído pertinente aproximarnos a la apreciación de Shakespeare en la Italia de Verdi con el objetivo de entender mejor el resultado de *Otello*. Esta decisión viene respaldada por la reflexión que realizaba el musicólogo americano James A. Hepokoski en un artículo sobre la génesis del libreto de esta ópera:

...As part of our initial textual-analytical strategy, we need to immerse ourselves in that portion of the reception of the history of Shakespeare with which Boito and Verdi actually intersected, particularly because the Shakespearean lands in which they dwelled can be quite foreign to our own, very differently conditioned minds.⁵⁹

⁵⁵ CVB, 127-128. “Es tan bonita, es alta, delgada, joven, elegante, morena, flexible [...] La voz es encantadora y fina, como su persona...” (T.A.)

⁵⁶ CVB, 133. “... ¿Cuál es la fecha del *Hecatommithi*? el saqueo de Roma en el 1527. ¿Cuál es la fecha de la novela en cuestión?” (T.A.)

⁵⁷ CVB, 104. “lo importante es que se entienda...” (T.A.)

⁵⁸ CVB, 157. “¡Está acabado! ¡Salud! ¡por nosotros!... (¡y también por Él!!)”. (T.A.)

⁵⁹ James A Hepokoski, "Boito and F.-V. Hugo's 'Magnificent Translation': A Study in the Genesis of the 'Otello' Libretto", *Reading Opera*, 1988, 24-59. “Como parte de nuestra estrategia analítico-textual inicial, necesitamos sumergirnos en esa porción de la recepción de la historia de Shakespeare con la que

Dado que las primeras nociones de Shakespeare en Italia se remontan poco más de cincuenta años al nacimiento de Verdi, expondremos brevemente de qué fama disfrutó el autor de *Hamlet* en la Italia romántica.

Uno de los primeros defensores italianos de Shakespeare fue Giuseppe Baretti,⁶⁰ quien conoció la obra del dramaturgo inglés durante su estancia en Londres en los años 50, y quien pidió que le enviaran, a su vuelta a Italia, una copia de la edición que el Dr. Johnson completó en 1765. Hasta el momento, la figura de Shakespeare no gozaba de gran prestigio ni en Francia ni en Italia, dada la crítica aceptada en ambos países que sobre él emitía el escritor y filósofo francés François-Marie Arouet Voltaire, quien en una carta a Bernard Joseph Saurin el 4 de octubre de 1765 exponía el siguiente juicio sobre William Shakespeare:

... c'était un sauvage qui avait de l'imagination; il a fait même quelques vers heureux, mais ses pièces ne pouvent plaire qu'à Londres, et au Canada. Ce n'est pas bon signe pour le goût d'une nation quand ce qu'elle admire ne réussit que chez elle⁶¹

Fue precisamente Baretti quien cuestionó la postura de Voltaire en su publicación *Discours sur Shakespeare et sur Monsieur de Voltaire* en 1777.⁶² Pero, en cualquier caso, su juicio no tuvo excesiva repercusión. El clima literario de Italia seguía dominado por los ideales de los Arcadios, centrados en la pureza lingüística y la corrección formal, impidiendo estimar la grandeza de dramaturgos como Shakespeare. Por ello podemos decir que únicamente los autores italianos que apreciaron al genio de Stratford-upon-Avon, fueron aquellos que tuvieron la oportunidad de conocer su obra en la capital inglesa o en un contexto puramente inglés, como Paolo Rolli, que fue libretista durante varios años de la Royal Academy de Londres y que escribió, en el prefacio de su traducción de *El paraíso perdido* de Milton (en 1729), que Shakespeare

realmente se cruzaron Boito y Verdi, sobretudo porque el terreno shakespeariano en el que vivieron, puede ser bastante desconocido para nuestras mentes, condicionadas de manera muy diferente.” (T.A.)

⁶⁰ G. Baretti (1719- 1789) fue un lingüista, crítico literario y traductor piemontés.

⁶¹ Voltaire, «Canadian Shakespeare», accedido 10 de noviembre de 2016, <http://www.canadianshakespeares.ca/multimedia/pdf/voltaire.pdf>. “...era un salvaje que tenía imaginación; él mismo hizo algunos versos logrados, pero sus piezas no se pueden disfrutar más que en Londres o en Canadá. No es una buena señal para el gusto de un país cuando aquello que es admirado no tiene éxito más que en su casa”. (T.A.)

⁶² El contenido íntegro de este documento se puede encontrar en la siguiente dirección: <https://archive.org/details/discourssurshak00baregoog>

había elevado el teatro inglés a una “*insuperabile sublimità*”.⁶³ Otro italiano que supo apreciar al dramaturgo anglosajón en su contexto fue Alessandro Verri, quien quedó impresionado por las representaciones de obras shakespearianas a las que tuvo ocasión de asistir en Londres en 1767 y quien hizo las primeras traducciones al italiano de *Hamlet* y *Othello*, éstas no causaron ningún efecto, ya que no fueron publicadas. Sin embargo, ninguno de los literatos o dramaturgos italianos de la época: Metastasio, Algarotti o Quadrio, conocieron de primera mano la obra de Shakespeare, resultándoles imposible comprender la naturaleza y genialidad de sus dramas. La mayoría de ellos tomaron las opiniones de Voltaire como referencia, emitiendo juicios como el que citamos a continuación de Francesco Saverio Quadrio:

This poet, despite the fact that he had a genius both fecund and powerful, and was gifted with a spirit which combined naturalness and sublimity, was wholly lacking, as M. De Voltaire writes, in any real understanding of the rules of art, nor is any glimmer of good taste to be perceived in his poetry. So instead of bringing benefits to the English theatre by correcting its defects, he led it to total ruin...⁶⁴

Esta visión sobre Shakespeare permanecería hasta finales del s. XVIII, seguramente por la ignorancia de sus obras, al no estar traducidas a la lengua italiana. Sin embargo, poco a poco su “sublimidad” y “naturalidad” fueron siendo aceptadas e incluso admiradas.

La primera evidencia de una obra shakespeariana traducida al italiano es la versión de *Julius Caesar* en 1756 de Canon Domenico Valentini, quien, a pesar de reconocer no saber inglés, tenía relación con “several gentlemen from that illustrious nation who understand the Tuscan tongue perfectly [and who] have had the goodness and the patience to expound his tragedy to me.”⁶⁵ No será hasta 1798 cuando se publiquen, en Venecia, tres obras del dramaturgo británico: *Othello*, *Macbeth* y

⁶³ David Kimbell R.B., *Verdi, in the age of Italian Romanticism* (Melbourne: Cambridge University Press, 1985), 516. “insuperable sublimidad”. (T.A.)

⁶⁴ *Ibid.*, 517. “Este poeta, a pesar de que era un genio fecundo y poderoso, y que fue dotado de un espíritu que combinó con naturalidad y sublimidad, fue totalmente deficiente, como el Señor Voltaire escribe, en cualquier entendimiento real de las reglas del arte, tampoco hay un solo destello de gusto que se pueda percibir en su poesía. Así que, en lugar de reportar beneficios al teatro inglés, corrigiendo sus defectos, lo condujo a la ruina total...” (T.A.)

⁶⁵ *Ibid.*, 517. “varios caballeros de esa ilustre nación que comprenden la lengua toscana perfectamente y que han tenido la generosidad y la paciencia de exponer esta tragedia para mí.” (T.A.)

Corolanus, bajo el título de *Opere drammatiche di Shakespeare volgarizzate da una dama veneta*.⁶⁶

Durante los años 1814-22, Michele Leoni⁶⁷ (1776-1858) llevó a cabo una traducción más rigurosa de gran parte de los dramas shakespearianos. Aunque no hay evidencias, resulta probable que Verdi y Leoni coincidieran en algún momento por los lugares y círculos en los que ambos se movieron. Dados los comentarios que Leoni incluye en los prefacios de algunas de sus traducciones, podríamos decir que el rigor de las mismas es cuestionable. Pasamos a mencionar algún ejemplo de sus experiencias al abordar las obras de Shakespeare. Comenzó con la traducción de *Julius Caesar*, impactándole el hecho de que una obra de argumento tan distinguido empezase con un diálogo entre un carpintero y un zapatero. Casi abandona su tarea por ese motivo, pero perseveró y abordó *Macbeth*, trabajo sobre el cual admite que eliminó parte de la escena de Lady Macduff y su hijo por considerarla demasiado vulgar. De la misma manera, no dudó en añadir un nombre cristiano a las dos “ladies” de la historia: Margherita Macbeth y Emilia Macduff.⁶⁸

En 1839 se publicó la traducción en prosa de las obras completas de Shakespeare por Carlo Rusconi. Sus versiones fueron reeditadas en numerosas ocasiones y se extendieron por toda Italia. William Weaver⁶⁹ califica la prosa traducida por Rusconi de “pesada, plana y saturada, simple y aborrecible.”⁷⁰ Además, opina que Rusconi omite expresiones por dificultad (como “rump-fed ronyon” en *Macbeth*) o por considerarlas impropias (de nuevo, la escena de Lady Macduff de la misma obra aparece abreviada).⁷¹ En otras ocasiones, este traductor llega a incluir palabras o frases de su propia creación. Durante el curso del mismo año, Giulio Carcano, quien poco después se convertiría en gran amigo de Verdi, ejecutó la traducción de una selección de escenas de *King Lear*, lo que supondría el inicio del largo camino que recorrió durante más de cuarenta años, el tiempo que le llevó completar los doce volúmenes que

⁶⁶ Giustina Renier Michiel, fue la mujer que escogió estas tres tragedias y quien las tradujo en un registro vulgar con la ayuda de Melchiorre Cesarotti.

⁶⁷ Este hombre de letras fue Secretario de la Academia de Bellas Artes en Parma y gozó de gran reputación entre los intelectuales de la época, relacionándose con Ugo Foscolo, Lord Byron, Gino Capponi y G. B. Niccolini entre otros.

⁶⁸ David Rosen y Andrew Porter, *Verdi's Macbeth: A Sourcebook* (Cambridge: Cambridge University Press, 1984), 145.

⁶⁹ Premiado traductor del italiano, de origen estadounidense, que cuenta con varias monografías dedicadas fundamentalmente a Puccini y a Verdi.

⁷⁰ *Ibid.*, 145.

⁷¹ *Ibid.*, 145.

recogerían la traducción que realizó de las obras de Shakespeare, publicados entre 1875 y 1882. Estos son los principales traductores italianos, cuyos trabajos podían leerse en la época de Verdi.⁷²

Entre los datos que extraemos de la correspondencia que intercambiaron Boito y Verdi y de las obras que formaban parte de la biblioteca privada del compositor en Sant'Agata⁷³ sabemos que el maestro contaba con las traducciones italianas del *Othello* de Andrea Maffei, Gulio Carcano y Carlo Rusconi. Además, poseía también la versión francesa de F. V. Hugo. En cuanto a Boito, el libretista y compositor contaba con hasta tres ejemplares en inglés de las obras de Shakespeare que actualmente se encuentran en la Biblioteca Palatina de Parma. Se trata de *The Complete Works of William Shakespeare*, editado por Nicolaus Delius y publicado por Baumgärtner en Leipzig en 1854, el decimotercer volumen de *The Handy-Volume Shakespeare*, publicado por Bradbury, Agnew & Co.⁷⁴ y una edición de "Chandos Classics" de *The Works of Shakespeare* por F. Warne and Co., en Londres, 1883. Aunque estos volúmenes presentan algunos subrayados, tanto en *Othello* como en otras obras del dramaturgo anglosajón, no podemos afirmar que Boito los manejase durante la época en que escribió *Otello* y no hay evidencias que demuestren que emplease estas traducciones como fuentes principales para la elaboración de su libreto. En cuanto a las versiones en italiano con que contaba este intelectual, señalaremos que, como hemos mencionado anteriormente, en la correspondencia que intercambió con Verdi, hace alusión a las traducciones italianas de Rusconi y Maffei. El hecho de que Boito contase con estos ejemplares en su biblioteca personal muestra su incuestionable predisposición a cotejar todo lo que tuviera a su alcance de Shakespeare con el fin de elaborar una obra lo más documentada posible, motivo por el cual, resulta altamente probable, que contase asimismo con la obra en verso de Giulio Carcano. Pero si en una versión se basó el libretista de *Otello* para realizar su trabajo, fue en la de François-Victor Hugo, una traducción que gozó de gran consideración en Francia, ofreciendo una visión más naturalizada y fiel de la obra de Shakespeare, siendo comparado su trabajo al realizado por Schlegel en lengua alemana. A pesar de su fidelidad, la meticulosidad de Hugo no

⁷² Además de éstos (Leoni, Rusconi y Carcano), hubo otras traducciones al italiano de *Othello*: G.C. Cosenza (1826), Iganzio Valletta (1830), Virginio Soncini (1830), Giunio Bazzoni y Giacomo Somani (1830), L.E. Tettoni (1856) y Andrea Maffei (1869).

⁷³ Todos los documentos, libros, cartas, contratos, encontrados en Sant'Agata fueron declarados bienes de "Importante Interesse" por el Director Regional del Archivo de Emilia Romana en 2008.

⁷⁴ Este ejemplar carece de fecha impresa.

siempre fue bien vista por los lectores franceses, que criticaron que esta “virtud” a veces se volvía en contra de la interpretación de Shakespeare.⁷⁵ Boito contaba con tres ediciones de la obra de Hugo: *Oeuvres complètes de W. Shakespeare*, publicada por Pagnere en 1859-64 en París, una segunda edición de la misma publicación que fue editada en 1865-73, y una tercera versión publicada por Alphonse Lemerre en París en 1871. La primera de estas traducciones fue sobre la que Boito trabajó principalmente, como se puede extraer por las anotaciones que presenta. Este ejemplar original del libretista se halla en la Biblioteca Livia Simone del Museo Teatrale alla Scala, mientras que las otras dos pueden consultarse en la Biblioteca Palatina de Parma.

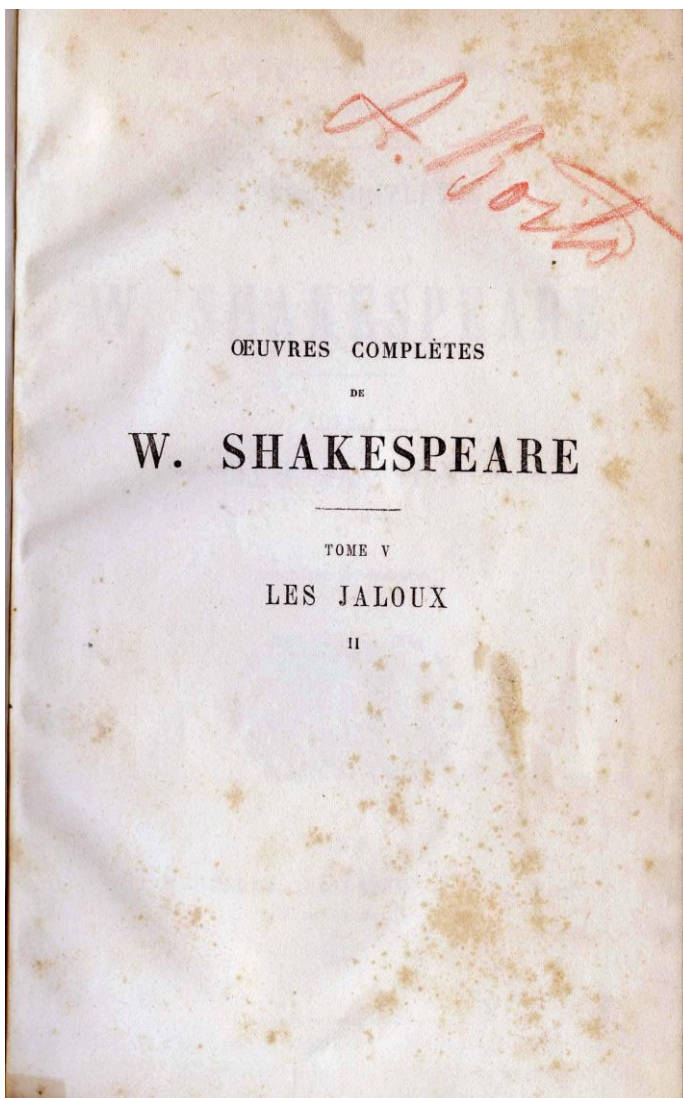


Ilustración 1. 2. Fotografía de la primera página del ejemplar de Othello de Arrigo Boito, firmado por el libretista, que se encuentra en la Biblioteca del Museo Teatrale alla Scala.

⁷⁵ Hepokoski, "Boito and F.-V. Hugo's 'Magnificent Translation': A Study in the Genesis of the 'Otello' Libretto", 39.

1.3. EL BAGAJE CULTURAL DE VERDI

En más de una ocasión Giuseppe Verdi aludió a su incultura o a su ignorancia musical, como muestra la carta que envió al crítico florentino Filippi el 4 de marzo de 1869 como respuesta a las reminiscencias que éste había detectado en la *Forza del Destino* del *Ave María* de Schubert:

... In casa mia non vi è quasi musica, non sono mai andato in una Biblioteca musicale, mai da un editore per esaminare un pezzo. Sto a giorno d'alcune delle migliori opere contemporanee non mai studiandole, ma sentendole qualche volta a teatro...⁷⁶

Y es que, Verdi, estuvo constantemente defendiéndose de las críticas que le acusaban de estar influenciado por otros compositores, fundamentalmente por Wagner y por la música alemana. “A fine result, after a career of thirty-five years, to end up as an imitator!!!”⁷⁷ escribió Verdi a Ricordi como reacción a críticas recibidas como la de L. Perelli en la *Gazzetta di Milano*, el 10 de febrero de 1872, exponiendo que *Aida* exhibía algo más que préstamos artificiales de la escuela Franco-Alemana: “It is no longer creation; it is combination, composition, manipulation”.⁷⁸ En *Il Pungolo*, el 9 de febrero de 1880, hicieron referencia a *Aida* como “Il *Lohengrin* italiano”.⁷⁹ El 20 de febrero del mismo año, Pietro Cominazzi caracterizaba en *La fama* a Verdi como el “obsecuente imitador de Wagner” como un “seguidor y quizá servil imitador del nuevo arte alemán”.⁸⁰ Parece pues legítimo, que Verdi busque defenderse alegando una ignorancia que no le caracterizaba, tal y como muestra su colección de libros y partituras que delatan el interés que el maestro bussetano poseía por la literatura y por la música, no solo de tiempos pasados, sino también por la creada por músicos contemporáneos a él.

⁷⁶ Luigi Magnani, “L’ignoranza musicale di Verdi e la Biblioteca di S. Agata”, en *Il teatro e la musica di Giuseppe Verdi. Atti del II congresso internazionale di studi verdiani: Milano, Piccola Scala, 1972*, 12. “En mi casa no hay casi música, nunca he ido a una biblioteca musical, ni a un editor para examinar una pieza. Estoy al día de algunas de las mejores óperas contemporáneas, pero no por haberlas estudiado, sino por haberlas escuchado alguna vez en el teatro...” (T.A.)

⁷⁷ GVO, 22. “¡¡¡Un excelente resultado, después de una carrera de treintaicinco años, acabar como un imitador!!!” (T.A.)

⁷⁸ GVO, 22. “Ya no es creación; es combinación, composición, manipulación.” (T.A.)

⁷⁹ GVO, 22.

⁸⁰ GVO, 22.

A pesar de no haber asistido al conservatorio, el compositor había adquirido una formación exquisita, contando con una base técnica que le permitió desarrollar su propio lenguaje. Defendió siempre la importancia de los clásicos, respaldando la idea de que su estudio era fundamental para la formación de los músicos. El 4 de octubre de 1887, Arrigo Boito pedía a Verdi que le nombrara seis músicos, no más, de los maestros que considerase más idóneos para ser estudiados por los jóvenes, a lo que Verdi, al día siguiente, respondía proporcionando estos nombres: Palestrina, Victoria, Luca Marenzio, Allegri, Carissimi, Cavalli, Lotti, Alessandro Scarlatti, Marcello, Leo, Pergolesi, Jacomelli y Piccini, marcando con un signo solamente seis nombres.⁸¹ Además, añadió algunos músicos posteriores: Paisiello, Cimarosa, Guglielmi Pietro y Cherubini. En la misma carta, el maestro hace mención de lo necesario que resulta tener nociones de prosodia y declamación, así como contar con la suficiente cultura como para “entender lo que tiene que ser entendido” finalizando su escrito con la siguiente recapitulación: “Quando si capisce bene quello che si ha da musicare, e si ha da scolpire un carattere o dipingere una passione, è più difficile lasciarsi forviare dalle bizzarie e stravaganze qualumque sieno vocali od istromentali.”⁸²

Años antes, en 1871, declinando la oferta de convertirse en el sucesor de Mercadante como Director del Conservatorio de Nápoles, en su carta a Francesco Florino, archivero del citado ente, Verdi daba toda una lección de cómo debía formarse un joven compositor:

Practice the fugue, continuously, tenaciously, to satiety, so that your hand becomes free and strong in the voluntary manipulation of notes. Thus, you will learn to compose with security, to arrange your parts skillfully, to modulate without affectation. Study Palestrina, and a few of his contemporaries. Then take a leap to Marcello, and fix your attention especially upon his recitatives. Go to a few performances of modern operas, but do not let yourselves be carried away, either by their armonical-instrumental beauties, or by the chord of the diminished seventh, the rock of refuge for all those who cannot compose four bars without half a dozen of these sevenths. Prosecute these studies, uniting to them a large literary culture." I would also say the young: "Put your hand upon your heart, write; and granted an artistic nature, you will be composers. [...]

⁸¹ CVB, 177. Los nombres marcados con un signo son: Palestrina, Carissimi, Alessandro Scarlatti, Marcello, Pergolesi y Piccini.

⁸² CVB, 177-178. “Cuando se entiende bien lo que se debe musicar, y hay que esculpir un personaje o describir una pasión, es más difícil dejarse engañar por excentricidades y extravagancias de cualquier tipo, sean vocales o instrumentales.” (T.A.)

As for song, I should choose the old styles of study united to modern declamation. [...] Return to the antique; it will be a progress.⁸³

Esta visión aporta muchos datos sobre su propia formación, sobre sus inquietudes y su concepción de la música. Y, respaldando la importante cultura que pensaba que debía adquirir cualquier aprendiz de composición, observamos, en las siguientes líneas, algunos de los ejemplares que conformaron su biblioteca. Comenzaremos exponiendo que contaba con numerosas partituras, tanto clásicas como de su tiempo. Poseía obras de Bach,⁸⁴ oratorios de diferentes épocas (de Händel a Haydn), tenía asimismo trabajos de Corelli, Cherubini, Marcello, Mozart y Beethoven, los principales títulos de Rossini, Donizetti y Bellini, ejemplares también de *Freischütz*, *Oberon* y *Euryante* de Weber, partituras de los poemas sinfónicos de Liszt, de las óperas de Meyerbeer: *L'Africana* e *Il Profeta*, obras de Mercadante como: *Il Giuramento*, *Gli illustri rivali* o *Il Bravo*. Autores como Berlioz, Brahms, Schumann, Mendelssohn, Halévy, Massenet, Bizet, Saint-Saëns, Smetana, Godmark, Max Bruch, Busoni, tuvieron también espacio en sus estanterías. Entre sus libros, se encontraba el Tratado de Instrumentación de Berlioz, de quien afirmaba: “aveva il sentimento dell'instrumentazione e ha preceduto Wagner in molti effetti d'orchestra. I wagneriani non ne convengono, ma è così.”⁸⁵

En cuanto a literatura, su biblioteca contenía obras de Dante, Shakespeare, Schiller y Byron. También tenía sitio para la poesía de Cicerón, Plinio o Belli. Su particular interés por la filosofía y la historia explica que contase con obras de Platón, Schopenhauer, Pascal o Darwin. Naturalmente, incluyó entre sus libros obras de dramaturgos que van desde Esquilo hasta Alfieri, Dumas o Sardou, y de novelistas de su

⁸³ Algernon S. John-Brenon, "Giuseppe Verdi", *Musical Quarterly* 2, n.º 1 (1916): 145-146, doi:10.1093/mq/II.1.130. “Practicad la fuga, continuamente, tenazmente, hasta la saciedad, hasta que vuestras manos se sientan libres y fuertes para manipular las notas a vuestra voluntad. De este modo, aprenderéis a componer con seguridad, a organizar las partes con destreza, a modular sin artificio. Estudiad a Palestrina, y a algunos de sus contemporáneos. Entonces, dad un salto a Marcello, y fijad vuestra atención especialmente en sus recitativos. Id a algunas representaciones de óperas modernas, pero no os dejéis llevar por la belleza armonico-instrumental ni por los acordes de séptima disminuida, la piedra de refugio de quien no puede componer cuatro compases sin media docena de estas séptimas. Proseguid estos estudios, añadiéndoles una gran cultura literaria. También diría a los jóvenes: Poned vuestra mano sobre el corazón, escribid; y asumiendo una naturaleza artística, seréis compositores [...] Para las canciones, elegiría los estilos de estudio antiguos unidos a la declamación moderna. [...] Volved a la antigüedad; será un progreso.” (T.A.)

⁸⁴ Sus partitas, el *Clave bien temperado*, corales, fugas para órgano o la Misa en Si menor.

⁸⁵ Luigi Magnani, "L'ignoranza musicale di Verdi e la Biblioteca di S. Agata", 253. “Tenía el sentido de la instrumentación y ha precedido a Wagner en muchos efectos de orquesta. Los wagnerianos no están de acuerdo, pero es así.” (T.A.)

época como Balzac o Zola. Entre todas estas piezas, se encontraban también algunas biografías, como *La Vida de Cristo*, del Cardenal Morghen y *La Vida de Wagner*, de Schuré.⁸⁶ Además de la biografía del compositor alemán, Verdi contaba con las wagnerianas *Lohengrin*, *Tannhäuser*, *La Valquiria*, *Tristán e Isolda*, *Los maestros cantores* y *Parsifal*. También poseía *Cuatro poemas de óperas traducidos en prosa francesa, precedidas de un ensayo sobre la música*,⁸⁷ obra que contenía los textos del *Buque fantasma*, *Tannhäuser*, *Lohengrin* y *Tristán e Isolda*. Pero Verdi, además de poseer estas obras, también fue testigo de la música de Wagner como espectador. Tras escuchar la obertura de *Tannhäuser* en París, escribió el 31 de diciembre a Oppradino Arrivabene el 31 de diciembre de 1865:

[...] Sono stato quattro volte all'Opéra!!! Una o due volte in tutti i teatri di musica e mi sono annoiato dappertutto. L'*Africaine* non è certamente la miglior opera di Meyerbeer. Ho sentito anche la sinfonia del *Tannhäuser* di Wagner. È matto!!!⁸⁸

Verdi asistió a la primera representación en Italia de una ópera de Wagner: *Lohengrin*, en Bolonia, durante 1871. Tras esta experiencia, el maestro dejó anotaciones en una partitura, en la que recapitulaba: “Impressione mediocre. Musica bella, quando è chiara e vi è il pensiero. L'azione corre lenta come la parola. Quindi noia. Effetti belli d'istromenti. Abuso di note tenute e riesce pesante.”⁸⁹ El maestro italiano, también estuvo presente en Viena en 1875 en la representación de *Tannhäuser*. En una entrevista en Milán entre 1898 y 1899 con el periodista alemán Felix Philippi, devoto admirador de Wagner, Verdi afirma:

⁸⁶ Merece la pena detenernos, aunque sea brevemente, en la figura de Wagner, compositor que nació el mismo año que Verdi y con quien no coincidió personalmente a lo largo de su vida. El maestro italiano luchó constantemente contra la crítica que le “tachó”, en numerosas ocasiones, de “imitar” al maestro alemán, por cuya música, Verdi, sintió, entre otras cosas, curiosidad y admiración. No es de extrañar, pues, que entre la multitud de obras que hemos visto que guardaba en su biblioteca, se encontraran varios títulos wagnerianos.

⁸⁷ El ensayo al que hace referencia el título del volumen se trata de la *Zukunftsmusik*.

⁸⁸ Marcello Conati, *Verdi: Interviste e incontri* (EDT, 2000), 49. “[...] ¡¡¡He estado cuatro veces en la Opéra!!! Una o dos veces todos los teatros de ópera y me he aburrido en todas partes. *La Africana* no es ciertamente la mejor ópera de Meyerbeer. He escuchado también la obertura del *Tannhäuser* de Wagner. ¡¡¡Está loco!!!” (T.A.)

⁸⁹ Francesco Degrada, *Giuseppe Verdi, L'oumo, l'opera, il mito* (Ginebra: Skira, 2000), 116. “Impresión mediocre. Música bella, cuando es clara y sigue una idea. La acción corre lenta como el texto. Por lo que aburre. Efectos bellos de instrumentos. Abuso de notas tenidas que lo hacen pesante.” (T.A.)

Fate bene a onorare il vostro maestro. È uno dei più grande geni. Egli ha reso felici gli uomini e ha Donato loro tesori di incommensurabile e inalterabile valore. Voi capirete se io come italiano non comprendo ancora tutto. Ciò deriva dalla nostra ignoranza della saga tedesca, dalla eterogeneità del materiale wagneriano, dal misticismo che vi predomina, dal mondo pagano con i suoi dei e le sue Nornes, i suoi giganti e i suoi gnomi. Ma io sono ancora giovane (disse sorridendo l'ottantaseienne maestro con una bonarietà veramente genuina,) cerco incesantemente di penetrare nel sublime mondo wagneriano. Gli sono debitore di innumerevoli ore di meravigliosa esaltazione.⁹⁰

En un tono más serio, a propósito de *Tristán e Isolda* emitía en la misma entrevista el siguiente juicio:

Di fronte a questa titanica costruzione resto sempre con immenso stupore: non si riesce a credere che l'abbia concepita e scritta un essere umano. Penso che il secondo atto sia una delle creazioni più sublimi dello spirito umano nel campo dell'invenzione musicale, in particolare per la tenerezza e la sensualità dell'espressione musicale e per la geniale strumentazione. Questo second'atto è meraviglioso... (e immerso completamente nei suoi pensieri, ripeteva sempre) meraviglioso... semplicemente meraviglioso!.....⁹¹

Estas son algunas de las valoraciones que Verdi hizo sobre Wagner de las que tenemos constancia. En ellas se observa un respeto profundo por su arte. Contrariamente, no encontramos alusiones de Wagner a Verdi, más que un par de comentarios, no muy halagadores, en los diarios de su esposa, Cosima Wagner, donde ésta escribía el 2 de noviembre de 1875: "In the evening Verdi's Requiem, about which

⁹⁰ Marcello Conati, *Verdi: Interviste e incontri* (EDT, 2000), 367. "Hacéis bien en honrar a vuestro maestro. Él es uno de los genios más grandes. Él ha hecho feliz a la gente, regalándoles tesoros de inmensurable e inalterable valor. Pero vos entenderéis que yo, como italiano, no llevo a entender todo. Eso se debe a nuestra ignorancia sobre la tradición alemana, la heterogeneidad del material wagneriano, su predominante misticismo y el mundo pagano con sus dioses y sus nornas, y sus gigantes y enanos. Pero yo aún soy joven (dijo sonriendo el maestro de 86 años con una bondad verdaderamente genuina) busco incesantemente la manera de penetrar en el sublime mundo wagneriano. Le soy deudor de innumerables horas de maravillosa exaltación". (T.A.)

⁹¹ *Ibid.*, 367-368. "La obra que siempre despierta en mí la más grande admiración es *Tristán*. Esa titánica creación me sigue llenando de un inmenso asombro: resulta increíble que haya sido concebida y escrita por un ser humano. Creo que el segundo acto es una de las creaciones más sublimes del espíritu humano en el campo de la invención musical, particularmente por la ternura y la sensualidad de la expresión musical y por la genial orquestación. Ese segundo acto es maravilloso... (y sumido completamente en sus pensamientos, continuaba repitiendo) maravilloso... simplemente ¡maravilloso...!" (T.A.)

it would certainly be best to say nothing.”⁹² La otra cita que realiza la esposa de compositor alemán sobre la música de Verdi la encontramos en la entrada del día 23 de abril de 1882:

R. Has remembered a Verdi theme which he heard sung yesterday on the Grand Canal as a duet; he sings it to me, laughing at the way this outburst of rage was bellowed out yesterday; he made a note of its broken rhythm –“And that one is asked to call a natural line!”- there is nothing like it in Rossini.⁹³

Verdi y Wagner personificaron la dicotomía música italiana - música alemana, siendo cada uno de ellos el máximo representante en su época de sus países. El 15 de febrero el compositor italiano escribe a Giulio Ricordi:

Triste! triste! triste! Wagner, è morto!!! [...] Non discutiamo. -È una grande individualità che sparisce! Un nome che lascia un'impronta potentissima nella Storia dell'Arte!!!⁹⁴

Como hemos visto, el maestro bussetano contaba con un amplio bagaje cultural, aproximándose a las obras de arte con una mirada técnica pero también abriendo su alma, dejándose embriagar por la belleza creada por otros artistas.

1.4. LA CORRESPONDENCIA ENTRE VERDI Y BOITO

De la correspondencia entre Verdi y Boito podemos extraer cómo fue el curso del trabajo entre estos dos creadores, qué concepción tenían de Shakespeare, qué querían plasmar en su trabajo y cómo se planteaban la adaptación al género operístico. Además, las palabras que intercambian compositor y libretista despejan cómo era la relación entre ellos, la confianza que se profesaban y la complicidad que creció entre ambos.

⁹² Cosima Wagner, *Cosima Wagner's diaries* (New Haven: Yale University Press, 1997), 244. “Por la noche, el Réquiem de Verdi, sobre el cual, ciertamente, sería mejor no decir nada.” (T.A.)

⁹³ Ibid., 470. “R. se ha acordado de un tema de Verdi que escuchó cantar ayer en el Gran Canal en forma de dúo; él me lo canta, riendo del estallido de ira con el que cantó ayer; hizo una nota de su ritmo quebrado -‘Y a eso se le llama ¡línea natural!’- Rossini no tiene nada parecido.” (T.A.)

⁹⁴ Franca Cella, *Carteggio Verdi-Ricordi (1882-1885)* (Parma: Istituto nazionale di studi verdiani, 1994), 86. “¡Triste! ¡triste! ¡triste! ¡¡¡Wagner ha muerto!!! [...] No discutamos. -¡Es una gran personalidad que desaparece! ¡¡¡Un hombre que deja una impronta potentísima en la Historia del Arte!!!” (T.A.)

En la carta en la que Boito comunicaba a Verdi en abril de 1884 las razones por las que él mismo no podía musicar el texto que había preparado basándose en el *Othello* de Shakespeare, se refleja la concepción que el libretista tenía del maestro, así como el respeto con el que abordaba un cometido de tal envergadura:⁹⁵

Sentivo troppo appassionatamente il capolavoro di Schakespeare nella sua forma tragica, per poterlo estrinsecare in una manifestazione lirica. [...] non avrei mai creduto possibile trasmutare la tragedia di Schakespeare in un buon libretto prima di aver fatto questo lavoro per Lei, Maestro, e con Lei (Ed è vero) e che ora soltanto dopo molti ritocchi vedevo con soddisfazione il mio lavoro al quale m'ero accinto con grande trepidanza, riescire dotato di qualità eminentemente liriche e di forme perfettamente musicabili e atte in tutto e per tutto ai bisogni del melodrama.⁹⁶

Este fragmento revela la preocupación y las dudas con las que Boito acometió su trabajo, destacando la importancia y la dificultad de emprender la labor de manipular un drama como el de *Othello* para convertirlo en un texto que contase con las condiciones requeridas por el género operístico. El libretista continúa en la misma carta hablando de sus inquietudes personales al frente de su misión:

Il gran desiderio mio che è quello di sentire musicato da Lei un libretto che io feci solo per la gioia di vederle reprendre la penna per causa mia, per la gloria di esserle compagno di lavoro per l'ambizione di sentire il mio nome accoppiato al suo e il nostro a quello di Schakespeare, e perché quel tema e il mio libretto le son devoluti per sacro santo diritto di conquista.⁹⁷

⁹⁵ Véase el contexto en el que se emite este documento en las páginas 29 y 30 de esta tesis, tras la publicación en el periódico *Roma* y otros medios de una información equívoca.

⁹⁶ CVB, 88-89. “Percibía con demasiada pasión la obra maestra de Shakespeare en su forma trágica como para poderla formular en una expresión lírica. [...] no habría creído posible transformar la tragedia de Shakespeare en un buen libretto hasta que hice este trabajo para usted, maestro, y con usted, (y es verdad); y sólo ahora, después de muchos retoques veía con gran satisfacción que mi trabajo, el cual había abordado con grandes dudas, ha resultado estar dotado de cualidades eminentemente líricas y de formas perfectamente musicables, respondiendo en todos los sentidos a las exigencias del melodrama.” (T.A.)

⁹⁷ CVB, 89. “Mi gran deseo que no es otro que escuchar musicado por usted un libretto hecho por mí solamente por la alegría de verle coger de nuevo la pluma gracias a mí, por la gloria de ser su compañero de trabajo, por la ambición de oír mi nombre ligado al suyo, y los nuestros al de Shakespeare, y porque ese tema y mi libretto son suyos por el sagrado derecho de conquista.” (T.A.)

Boito se enorgullece de haber contribuido a que Verdi se involucre en una nueva composición operística, y que además esta aventura esté ligada a él como creador del libreto, viendo de este modo su nombre unido al del Maestro y al de Shakespeare. Pero, si seguimos leyendo el texto, extraeremos la visión de Boito sobre su propio trabajo y el de Verdi. El libretista opina que sólo el compositor bussetano será capaz de acometer una labor como la de musicar el drama de *Othello*:

Lei solo può musicare l’Otello, tutto il Teatro ch’Ella ci ha dato afferma questa verità; se io ho saputo intuire la potente musicabilità della tragedia Schakespeariana, che prima non sentivo, e se l’ho potuta dimostrare coi fatti nel mio libretto gli è perché mi son messo nel punto di vista dell’arte Verdiana, gli è perché ho sentito scrivendo quei versi ciò ch’ella avrebbe sentito illustrandoli con quell’altro linguaggio mille volte più intimo e più possente, il suono.⁹⁸

Uno de los temas que aparece en varias ocasiones en la correspondencia entre Boito y Verdi es el relativo a uno de los momentos más complejos de la ópera: el *finale* del tercer acto. Después de recibir la segunda versión del libreto, el maestro responde afirmando que los versos le resultan más cálidos que los anteriores, pero que en su opinión sigue faltando un “elemento dramático”.⁹⁹ Verdi encuentra la justificación de esta carencia en el hecho de que una vez Otelo ha insultado a Desdémona,¹⁰⁰ “ya no hay nada más que decir,”¹⁰¹ por lo que propone a Boito que añada algunos versos a Ludovico que al menos dejen en evidencia a Otelo tras la frase que dirige a su esposa: “Demonio taci”.¹⁰² El compositor sugiere un ejemplo de cómo podría finalizar el acto: además de los versos del embajador añadiría una estrofa a Yago -quien estará orgulloso de lo acontecido-; una a Desdémona lamentándose; una a Rodrigo; y otra a Emilia y al coro, mientras, Otelo se quedaría inmóvil y en silencio. A continuación, a lo lejos se escucharía al pueblo acompañado por trompetas y tambores gritando “¡los turcos! ¡los turcos!”, los soldados entrarían en escena y Otelo recobraría su semblante, erigiéndose

⁹⁸ CVB, 89. “Sólo usted puede musicar el *Otello*; todo el Teatro que nos ha dado afirma esta verdad; si he sido capaz de intuir la potente musicalidad de la tragedia shakespeareana, que antes no sentía, y si lo he podido demostrar con hechos en mi libreto, es porque lo he hecho desde el punto de vista del arte Verdiano, porque escribiendo aquellos versos he sentido aquello que usted habría sentido ilustrándolos con ese otro lenguaje mil veces más íntimo y más poderoso, el sonido.” (T.A.)

⁹⁹ CVB, 4.

¹⁰⁰ Esto sucede en el *Finale* del acto tercero.

¹⁰¹ CVB, 4.

¹⁰² VO, 264/3/2-265/1/1. “¡Demonio, calla!” (T.A.)

como un “león” y dirigiéndose a Ludovico diría “*Andiamo vi condurrò di nuovo alla vittoria. Venezia mi compenserà poi con una destituzione!*”,¹⁰³ entonces todos abandonarían el escenario salvo Desdémona, que quedaría en el centro del mismo dirigiendo su mirada al cielo y rezando por Otelo mientras desciende el telón. El compositor opina que una versión así daría muchas posibilidades a la música, sin embargo encuentra algunas objeciones como la que citamos a continuación:

Otello, affranto dal dolore, roso dalla gelosia, abbattuto ammalato fisicamente e moralmente può Egli esaltarsi d’un tratto e ritornare l’Eroe di prima? E se lo può; se la Gloria lo affascina ancora, e può scordare amore, dolore, gelosia perché uccidere Desdemona e poscia se stesso?¹⁰⁴

Verdi traslada esta pregunta a su libretista, quien responde a las dudas del maestro profundizando en el personaje de Otelo:

Otello è come un uomo che s’aggira sotto un incùbo e sotto la fatale e crescente dominazione di questo incùbo pensa, agisce, soffre e compie il suo tremendo delitto. Ora se noi immaginiamo un fatto il quale deve necessariamente scuotere e distrarre Otello da un così tenace incubo, ecco che distruggiamo tutto il sinistro incanto creato da Shakespeare e non possiamo logicamente arrivare allo scioglimento dell’azione.”¹⁰⁵

Boito opina que Shakespeare consigue crear en su drama una atmósfera asfixiante impregnada de muerte, que se desvanecería con cualquier acción que distrajera a Otelo sacándolo de su ambiente negativo. Boito afirma “abbiamo trovata la fine d’un atto ma a scapito dell’effetto della catastrofe finale”,¹⁰⁶ concluyendo que para que el curso de los acontecimientos y el efecto dramático tenga sentido, hay que guiar a los personajes

¹⁰³ CVB, 4. “*Vamos, os conduciré de nuevo a la victoria. Venecia me recompensará entonces ¡con una destitución!*” (T.A.)

¹⁰⁴ CVB, 4-5. “Otelo, afligido por el dolor, consumido por los celos, abatido, enfermo física y moralmente, ¿puede ensalzarse repentinamente y volver a ser el héroe de antes? Y si puede, si la gloria aún le fascina, y puede olvidar el amor, el dolor, los celos, ¿por qué matar a Desdémona y luego a sí mismo?” (T.A.)

¹⁰⁵ CVB, 9. “Otelo es como un hombre vagando en una pesadilla, y bajo la fatal y creciente dominación de esa pesadilla piensa, actúa, sufre y comete su terrible crimen. Ahora, si concebimos un hecho que necesariamente estimule y distraiga a Otelo de tan obstinada pesadilla, entonces destruimos el siniestro encanto creado por Shakespeare, y no podemos llegar de manera lógica al desenlace de la acción.” (T.A.)

¹⁰⁶ CVB, 10. “Hemos encontrado el final de un acto pero a expensas del efecto de la catástrofe final”. (T.A.)

de nuevo hacia ese clima de pesadilla al que les ha dirigido Yago. De esta manera, el autor reconoce que hace cambios a una obra maestra -la de Shakespeare- y que eso supone una disminución de su perfección, sin embargo, justifica el hecho realizando la siguiente afirmación:

Un melodrama non è un drama, la nostra arte vive d'elementi ignoti alla tragedia parlata. L'ambiente distrutto si può crearlo da capo, otto battute bastano a far rivivere un sentimento [...] la musica è la più onnipossente delle arti, ha una logica sua propria, più rapida più libera della logica del pensiero parlato e più eloquente assai."¹⁰⁷

Deducimos que los colaboradores trataron este *finale* en un encuentro durante el verano de 1881 en Sant'Agata por la referencia que hace Boito en su carta del 24 de agosto del mismo año:

Ho durata fatica non poca per ottenere quell risultato che a quest'ora le è già noto, e che è, mi pare la conseguenza di tutti nostri discorsi fatti a Sant'Agata.¹⁰⁸

El intelectual prosigue explicando el número musical destacando que tiene dos fracciones que responden a lo que hablaron durante su encuentro en la villa de Verdi: la parte lírica que está personificada en Desdémona y la dramática, cuya figura más representativa es Yago. Durante este *finale* lo que va a suceder es una acción inesperada por parte de los personajes, la llamada a Oteló a Venecia. Yago reaccionará rápidamente ante este evento que se desmarca de su plan,¹⁰⁹ urdiendo nuevamente los hilos de la trama de modo que el camino hacia la catástrofe siga su curso.¹¹⁰ El libretista recapitula:

¹⁰⁷ CVB, 10. "Una ópera no es una obra de teatro; nuestro arte vive de elementos desconocidos para la tragedia hablada. La atmósfera destruida puede ser creada desde el inicio. Ocho compases bastan para revivir un sentimiento [...] la música es la más omnipotente de las artes, tiene su propia lógica, más rápida, más libre que la lógica del pensamiento hablado y mucho más elocuente." (T.A.)

¹⁰⁸ CVB, 70. "Ha sido muy duro llegar al resultado que a estas alturas ya conoce, y que es, me parece, la consecuencia de nuestras conversaciones en Sant'Agata." (T.A.)

¹⁰⁹ En su texto, Yago exclama al enterarse del mensaje que traen los embajadores venecianos "inferno e morte!" (VO, 268/4/2) "¡infierno y muerte!" (T.A.)

¹¹⁰ El nuevo plan de Yago queda reflejado en la versión final del libreto: el villano alentaré a Oteló a que siga con el propósito de asesinar a su esposa mientras él mismo (Yago) se ocupa de Cassio. Alejándose de su superior, el desleal alférez animará a Rodrigo para que acabe con Cassio, ya que de esa manera Oteló no abandonará la ciudad con su esposa, sino que se quedará en su actual posición.

Tutto ciò era nella mente di Schakespeare, tutto ciò apparisce chiaro nel nostro lavoro. Jago passa da Otello a Rodrigo, i due stromenti che gli rimangono pel suo misfatto, poi ha l'ultima parola e l'ultimo atteggiamento dell'atto.¹¹¹

En esta carta Boito traslada a Verdi su interés por saber la opinión del maestro en cuanto al equilibrio lírico-dramático, el número de versos y la extensión de los mismos. En el mismo documento Boito, afirmando haber seguido la pauta que Verdi le dictó: “Dica tutto ciò che è utile a dirsi, ed ogni cosa sia spiegata”,¹¹² reflexiona sobre la última versión enviada al maestro y expone que el diálogo entre Rodrigo y Yago resulta “un poco brusco”,¹¹³ realizando una propuesta de cinco versos más.¹¹⁴ El libretista ofrece asimismo cuatro versos para que Rodrigo pueda participar en el número de conjunto que desarrollan el resto de personajes que permanecerán en la versión final con dos variaciones léxicas.¹¹⁵ Se expone además que de manera consciente no se le atribuye texto al personaje de Otelo mientras el conjunto avanza al tiempo que Yago dialoga con Rodrigo. El libretista justifica la ausencia de versos para el tenor: “Muto è più grande è più terribile, più plastico”.¹¹⁶ Sin embargo, sugiere añadir cuatro frases más a la soprano, argumentando que siendo ella quien lleva el peso lírico del número, parece conveniente que tenga cuatro versos más que puedan desarrollarse melódicamente cuando interviene sola, sirviendo los ya escritos para las partes de conjunto.¹¹⁷ En respuesta a esta carta Verdi escribe el 27 de agosto de 1881 afirmando que añadirá los cuatro versos a Rodrigo, sobre los escritos para Desdémona dice no estar seguro de necesitarlos y, en cuanto al silencio de Otelo, muestra su conformidad. Por otra parte, el compositor expone algunas peticiones a Boito como la inclusión de algún verso después del conjunto, la supresión de ciertas frases en el momento en que se quedan Yago y su

¹¹¹ CVB, 70. “Todo esto tenía en mente Shakespeare, todo esto aparece de manera clara en nuestro trabajo. Yago pasa de Otelo a Rodrigo, los dos instrumentos que le quedan para su crimen, al final él tiene la última palabra y la última acción del acto.” (T.A.) Yago finalizará victorioso el acto con una pierna sobre el cuerpo desvanecido de Otelo, preguntándose “¿quién puede impedir que con este talón aplaste esta frente?” y dando respuesta a los cantos internos del pueblo “¡Gloria al León de Venecia!, ¡viva Otelo!” exclamando “He aquí el León.” (OV, 322-323)

¹¹² CVB, 70. “Diga todo lo que sea útil decir y que todo quede explicado”. (T.A.)

¹¹³ CVB, 70.

¹¹⁴ Los versos propuestos en esta carta quedarán para la versión final, encontrándose en VO, 296-301.

¹¹⁵ Finalmente, Boito utilizará las palabras “soave” y “scompar” en lugar de “casto” y “fugge” respectivamente como vemos en la partitura (VO, 274-290).

¹¹⁶ CVB, 71. “Callado es más intenso, más aterrador, más plástico.” (T.A.)

¹¹⁷ Estos cuatro versos serán incluidos en la versión final con algún cambio no sustancial. Véase el Anexo IV.

superior a solas, o que el coro tenga más acción en la escena, que interactúe reaccionando a lo que acontece sobre el escenario. El resultado de este *finale* hace eco de todo lo expuesto en sus cartas, llegando a tener un impacto muy fuerte dentro del conjunto operístico. Aún encontramos más menciones sobre este gran número musical. Verdi traslada a Boito la preocupación por la ausencia de Montano en el *finale*. El maestro expone que el predecesor de Otelo aparece en el primer acto para ser “debidamente apuñalado”, volviendo en el último acto para “acusar a Yago”,¹¹⁸ el compositor se pregunta por qué no participa entonces en el *finale* del tercer acto como el resto de personajes. A continuación declara que le resultaría complicado incluir un bajo más a este número de conjunto que, por otro lado, ya tiene finalizado. De este modo, Verdi traslada la siguiente cuestión a su colaborador: “Dunque cosa credete voi? Fare gli otto versi, o lasciar dormire Montano?. Io gli augurerei un sonno felice, ed io sarei più felice di Lui.”¹¹⁹ Boito desestima la idea de introducir a Montano en el *finale* a lo que Verdi responderá: “Felice, felicissimo che Voi non abbiate permesso a Montano di abbandonare il letto per la ferita ricevuta [...] Respiro!”¹²⁰

Otro de los temas que se tratan en la correspondencia entre los dos artistas que protagonizan nuestro estudio es el coro del segundo acto. El 17 de junio de 1881, Boito anuncia a Verdi que ya ha encontrado el lugar en el que deberá ir el coro que acompaña a Desdémona: tras el funesto diálogo entre Yago y Otelo, cuando el primero conduce de manera inteligente el pensamiento del segundo hacia “il precipicio della gelosia, dopo le parole d’Otello: Amore e gelosia vadan dispersi insieme.”¹²¹ Además de ofrecer la ubicación del coro dentro de la partitura, Boito también procura su visión de la escena, incluyendo algunos adjetivos que aluden a la música todavía no desarrollada:

¹¹⁸ CVB, 121.

¹¹⁹ CVB, 122. “Entonces, ¿qué pensáis? ¿Hacer los ocho versos, o dejar dormir a Montano? Yo le desearía felices sueños, y sería más feliz que él.” (T.A.)

¹²⁰ CVB, 123. “Feliz, felicísimo de que no hayáis permitido a Montano abandonar su cama por la herida recibida [...] ¡Ya puedo respirar!” (T.A.)

¹²¹ CVB, 64. “el precipicio de los celos, después de las palabras de Otelo: Deja que amor y celos se dispersen juntos.” (T.A.). Como observamos en la partitura (Anexo V), entre la frase de Otelo citada y el coro, se introdujo una breve intervención de Yago: “Un tal proposto spezza di miei labbra il suggello.” (VO, 132-133) “Tal propuesta de mis labios quiebra el sello.” (T.A.)

Il pubblico ode un dolce coro interno che s'avvicina lentamente, mentre Jago continua la sua parte infernale [...] sarà, in quel momento fatale del drama, come una casta e gentile apoteosi di canti e di fiori intorno alla bella e innocente figura di Desdemona.¹²²

Y no sólo sugiere que la música sea dulce, también apunta que el coro puede ir acompañado de mandolinas y arpas. En el mismo documento hace alusión a la métrica que ha utilizado, versos senarios con una acentuación que alterna uniformemente una sílaba acentuada y una débil. Bajo el punto de vista del libretista, este ritmo trocaico sugeriría un compás ternario, como expone en un ejemplo:¹²³

3/4	Mentre	all'aura	vola	lieta	la can-	zon	etc.
3/4	A	te	del	sa-	li-	ce	etc.

Si acudimos a la partitura, nos daremos cuenta de que finalmente Verdi no utilizó un compás ternario, sino que hizo uso de un 4/4 para el coro mixto, estableciendo un cambio a 6/8 en el desarrollo de la parte protagonizada por el coro de niños.¹²⁴ En cuanto al resto de ideas sugeridas para este número por quien desarrolló el libreto, Verdi tomará nota, como observamos en la versión final de la ópera. El coro comenzará en interno, entrando poco a poco en escena, irá acompañado por arpas y mandolinas, y las mujeres y niños adornarán con flores y ramas el camino de Desdémona. La melodía que proponga el compositor será de gran belleza y placidez, potenciando, como aconsejado por Boito, la castidad e inocencia que envuelven a la soprano. Un último apunte del autor del texto sobre este momento dramático será que en el instante en que Desdémona pronuncie el nombre de Cassio se escuchen los ecos del coro que cautivan a Otelo, cesando repentinamente este sentimiento: “il dramma terribile ripiglia il suo inesirabile corso.”¹²⁵ El contraste que presenta el libreto entre los celos surgidos en Otelo como resultado de la manipulación de Yago y la pureza de Desdémona se verán exponencialmente potenciados por la presentación escénica y, sobre todo, por la música.

¹²² CVB, 64. “El público escucha un dulce coro interno que se acerca lentamente, mientras Yago continúa su parte infernal. [...] será, en este fatídico momento del drama, una casta y dulce apoteosis de canto y flores alrededor de la bella e inocente figura de Desdémona.” (T.A.)

¹²³ VBC, 67.

¹²⁴ VO, 133-153.

¹²⁵ CVB, 67. “el terrible drama reemprende su inexorable curso.” (T.A.)

Encontramos otras referencias a la presencia del coro en diferentes momentos de la ópera, como la pregunta de Verdi sobre la conveniencia de que las mujeres participen en el brindis que tiene lugar en el primer acto, a lo que Boito contestará que la respuesta deberá ser dictada por las “necesidades musicales”. Si las voces femeninas sirven para “realzar el efecto del brindis”, valdrá la pena incluirlas, sin embargo, si quiere añadirlas por motivos exclusivamente escénicos, el libretista considera que no será necesario que escriba música para ellas.¹²⁶ Como vemos, la parte escénica del coro forma parte de las preocupaciones del maestro, no desea la presencia de un coro estático sobre el escenario. Esto se ve reflejado también en las palabras que escribe en relación al número de conjunto final del acto tercero: “Il coro agisce poco anzi nulla. Non si potrebbe trovar modo di muoverlo un po’?”¹²⁷ Pero, de entre las alusiones que el maestro hace al coro, la que más nos llama la atención es la frase que revela que Verdi se planteó que *Otello* careciese de coro: “L’idea, (che mi soride ancora) di fare un’Otello per musica senza Cori, era ed è forse una pazzia!”¹²⁸

Hallamos asimismo algunas palabras relativas al Credo de Yago en las cartas que intercambiaron Verdi y Boito. El libretista envía al maestro la primera versión del aria del barítono explicando que, como el compositor no estaba satisfecho con algunos versos en doble quinario de Yago pertenecientes al segundo acto por preferirlos con una forma más quebrada, el libretista se “aventura” a escribir nuevos versos quebrados de métrica no simétrica.¹²⁹ En su carta, Boito explica que ha compuesto las líneas que adjunta por su “satisfacción personal” porque “sintió la necesidad”.¹³⁰ Verdi muestra un gran agrado por el texto en su respuesta: “Bellissimo questo credo; potentissimo e shaespeariano in tutto e per tutto.”¹³¹

Boito alude en más de una ocasión al destino para justificar que el maestro bussetano debe abordar la composición de *Otello*. Lo hace en su carta de abril de 1884, en un momento en que el compositor estuvo muy cerca de abandonar la composición,¹³² a través de las siguientes palabras: “Ma per carità Lei non abbandoni l’Otello, non lo

¹²⁶ CVB, 152.

¹²⁷ CVB, 74. “El coro tiene poca acción, o más bien ninguna. ¿No se podría encontrar una manera de moverlo un poco?” (T.A.)

¹²⁸ CVB, 69. “La idea (que aún me atrae) de componer un *Otello* sin coros era, y quizá es aún, ¡una locura!” (T.A.)

¹²⁹ CVB, 95. Véase el texto del Credo en el Anexo VI.

¹³⁰ CVB, 96. Véase el contexto en que Boito escribe su carta en las páginas 29 y 30 de este trabajo.

¹³¹ CVB, 97. “Bellísimo este credo; potentísimo y shaespeariano en todos los sentidos.” (T.A.)

¹³² Véase el contexto en que escribe esta carta en las páginas 29 y 30 de esta tesis.

abbandoni, le è predestinato.”¹³³ Vuelve el libretista a hacer alusión al destino en una carta de diciembre de 1884 expresando la siguiente idea: “per una legge d’affinità intelletiva, questa tragedia di Skakespeare le è predestinata.”¹³⁴

Un aspecto sobre el que de igual forma nos gustaría incidir es en la relación que existía entre los protagonistas de esta colaboración. Extraemos de la siguiente cita la predisposición por parte de Verdi de acoger en su casa a Boito: “Voi non potete disturbare mai! Venite: e farete un piacere grande tanto a me che alla Peppina. E non abbiate nemmeno timore di interrompere il corso de’ miei lavori, come dite Voi!”¹³⁵

Deducimos también de sus palabras que mantenían conversaciones de interés para ambos, que se alimentaban intelectualmente y que era un placer para uno y otro el encontrarse. Boito escribía a Verdi tras una estancia en su Villa: “Quante volte ho ripensato alle belle giornate di S. Agata!”¹³⁶



Ilustración 1.3. Exterior de la Villa de Verdi en Sant'Agata. Leopoldo Metlicovitz

¹³³ CVB, 90. “Por el amor de Dios, no abandone el *Otello*, no lo abandone, está predestinado para usted.” (T.A.)

¹³⁴ CVB, 79. “por una ley de afinidad intelectual, esta tragedia de Shakespeare está predestinada para usted.” (T.A.)

¹³⁵ CVB, 110. “¡Vos no podéis molestar nunca! Venid: y será un gran placer tanto para mí como para Peppina. Y no tengáis ningún temor de interrumpir el curso de mis tareas, ¡como decís vos!” (T.A.)

¹³⁶ CVB, 103. “¡Cuántas veces he recordado los preciosos días en Sant'Agata!” (T.A.)

Al tiempo que el libretista pide al maestro que guarde a buen recaudo su volumen de *Othello* que ha olvidado en la Villa, Boito aprovecha para transmitir al compositor su agradecimiento: “ringraziarla ancora tanto per le forti e alte emozioni intellettuali che ho gustate a S. Agata e per la buona e cara ospitalità di Lei e della Signora Giuseppina.”¹³⁷

A propósito de una cita que mantendrán en Génova, el libretista escribe a Verdi el 21 de enero de 1884 “avremo un pranzetto saggio e sano e tutto intellettuale.”¹³⁸ En la misma carta se vislumbra además el humor que compartían ambos artistas:

Penso che tutto ciò che va in lavoro di stomaco non va in lavoro di cervello e mi viene in mente la frase che lei mi disse a proposito del *Moro di Venezia*: “è tutta quistione di stomaco.”

E allora *niente ravioli*; desineremo insieme Giovedì...¹³⁹

Por último, nos gustaría poner en relieve el hecho de que Boito se muestre siempre abierto a variaciones propuestas por el maestro, sin manifestar susceptibilidades frente a la petición de cambios o ante retoques u omisiones efectuados directamente por el propio Verdi. Prueba de ello son las constantes invitaciones a Verdi a que exprese cualquier inconveniente que observe, tales como “Mi scriva l’impressione che le fa il Coro perch’io possa, al caso, trovare qualche altra idea prima ch’io parta per la campagna”¹⁴⁰ o “Se i versi non calzano mi scriva ne farò degli altri.”¹⁴¹ Esta actitud de Boito ayuda a que el compositor se encuentre cómodo pidiéndole las modificaciones que considere necesarias. Del mismo modo, Verdi valora el trabajo exquisito de su

¹³⁷ CVB, 117. “Agradecerle enormemente de nuevo las profundas y elevadas emociones intelectuales que saboreé en Sant’Agata, y por su distinguida y amable hospitalidad y la de la señora Giuseppina.” (T.A.)

¹³⁸ CVB, 85. “Haremos un almuerzo sensato y sano y totalmente intelectual.” (T.A.)

¹³⁹ CVB, 85. “Creo que todo lo que pone en marcha al estómago nubla el cerebro, y eso me recuerda la frase que usted me dijo a propósito del *Moro de Venecia*: ‘Es todo cuestión de estómago’. / Así que, *nada de ravioli*; cenaremos juntos el jueves...” (T.A.) Boito hace referencia a los raviolis porque al inicio de la carta habla de que es tal su agrado por los mismos que comería demasiados, costándole un gran esfuerzo digerirlos.

¹⁴⁰ CVB, 68. “Escríbame su impresión sobre el coro para que pueda, en caso de que sea necesario, encontrar alguna otra idea antes de que me vaya al campo”. (T.A.) Esta cita está extraída de la carta que Boito escribió a Verdi el 17 de junio de 1881.

¹⁴¹ CVB, 103. “Si los versos no acoplan,scríbame y haré otros.” (T.A.) Los versos a los que alude son los propuestos por Boito para el cuarteto del segundo acto que Verdi demanda en su carta del 9 de diciembre de 1884.

colaborador y confía plenamente en su talento, como despejan las siguientes líneas extraídas de su carta del 5 de octubre de 1885:

Faccendo la musica di questa ultraterribil scena ho sentito la necessità di togliere una strofa che io stesso v'aveva pregato d'aggiungere [...] Vi è per conseguenza qualche verso sconnesso, che Voi renderete facilmente connesso. Avete superato ben altre difficoltà!¹⁴²

Y, a continuación, en el mismo documento, el compositor realiza una aseveración que deja ver su admiración por el trabajo de su colaborador: “È più bello dell'originale.”¹⁴³

Destacamos, después de esta incursión en la comunicación directa entre Verdi y Boito, el clima constructivo y de respeto en que desarrollaron su trabajo y la admiración recíproca que sintieron el uno por el otro.

¹⁴² CVB, 110. “Escribiendo la música de esta ultra-terrible escena, he tenido la necesidad de eliminar una estrofa que yo mismo os había pedido añadir [...] Consecuentemente hay algunos versos que han quedado desconectados, los cuales conectaréis fácilmente. ¡Habéis superado peores dificultades!” (T.A.)

¹⁴³ CVB, 111. “Es más bonito que el original.” (T.A.) Verdi se refiere a los siguientes versos: “E gli occhi suoi piangevan tanto tanto/ Da impietosir le rupi!” (VO, 333) “¡Y sus ojos lloraban tanto, tanto / que conmovían a las piedras!” (T.A.)

CAPÍTULO 2. EL TEXTO

2.1. ANÁLISIS COMPARATIVO DE LA OBRA DE SHAKESPEARE Y EL LIBRETO DE BOITO.

Los libretos de las óperas de Verdi, así como los de la mayoría de compositores del s. XIX, están basados en obras literarias, generalmente de autores no italianos, adaptadas habitualmente por libretistas profesionales para ser musicadas.¹⁴⁵ Verdi mostró predilección por autores como Schiller (*Giovana d'Arco*, *I Masnadieri*, *Luisa Miller* y *Don Carlos*), Byron (*El Corsario*, *Due Foscari*) y Victor Hugo (*Ernani*, *Rigoletto*), a cuyas obras accedió a través de traducciones al italiano efectuadas por Rusconi, Carcano o Maffei. El compositor también tuvo contacto con algunas fuentes españolas, sobre las que basó tres de sus trabajos: *Il Trovatore* (*El trovador* de Antonio García Gutiérrez), *La Forza del destino* (*Don Álvaro o la fuerza del sino* de Ángel de Saavedra, duque de Rivas) y *Simon Boccanegra* (*Simón Bocanegra* de Antonio García Gutiérrez). Solamente una de sus óperas fue compuesta sobre una obra de origen italiano: *Lombardi alla prima crociata*, un poema de Tommaso Grossi.

Las variables que intervenían en la elección del tema de las óperas de Verdi podían ser de diferente naturaleza. En muchos casos las obras estaban acordadas con los teatros en los que se estrenaría la obra, en otros, se concretaban pensando en la idoneidad para determinados cantantes a los cuales se quería involucrar en el proyecto. Muchos empresarios le hacían propuestas ofreciéndole libretos ya confeccionados, como en el caso de *I vespri siciliani*. En cualquier caso, a Giuseppe Verdi le preocupaba la calidad del libreto así como la temática tratada, y se mostró en más de una ocasión inflexible a las exigencias de la censura.

La elección o desestimación de los libretos, estaría íntimamente ligada a las circunstancias en las que el compositor se encontrase en cada momento. Con el desarrollo de su carrera, sus necesidades y prioridades fueron cambiando, cosa que se reflejaría también a la hora de afrontar la decisión última de componer una ópera sobre una u otra obra, o sobre un libreto ya confeccionado. Así pues, esta trayectoria estará

¹⁴⁵ Ejemplos de ellos son: *Tancredi* de Rossini, cuyo libreto deriva de *Tancredi* (1759) de Voltaire; *Norma* (1831) de Bellini, basada en *Norma, ossia l'infanticidio* (1831) de Alexandre Soumet; *Lucia di Lammermoor* (1835) de Donizetti, inspirada en la novela *The Bride of Lammermoor* (1819) de Sir Walter; *Carmen* (1875) de Bizet, adaptada de la obra homónima de Prosper Mérimée.

ligada a la forma de proceder con sus libretistas, aunque, cabe señalar que mantuvo en la mayoría de los casos una estrecha colaboración que se ve reflejada en su correspondencia. Podríamos establecer el grado de implicación en dos ámbitos, por un lado, la elección del tema y la estructura dramática de la obra, y por otro la elaboración de los versos.

El procedimiento de trabajo en la composición de una ópera, era, a grandes rasgos, el siguiente: en primer lugar se escogía el tema y, el libretista, Verdi, o ambos, redactaban en prosa un programa que posteriormente sería desarrollado en verso por el libretista. El compositor, a continuación, trabajaría musicando una escena tras otra, demandando al libretista cambios o sugerencias que surgieran durante la creación musical. Por último, y en ocasiones al mismo tiempo en que se preparaba la puesta en escena, Verdi iba completando la orquestación.

El compositor que nos ocupa trabajó con siete libretistas,¹⁴⁶ con los cuales tuvo una relación de distinta naturaleza. Con el paso de los años, Verdi se interesó de forma más activa por el trabajo en colaboración, tal y como evidencia su correspondencia. Aquí, nos centraremos en la relación que tuvo con quien desarrolló el libreto de la ópera que protagoniza nuestro estudio: *Otello*, y de su última obra: *Falstaff*, ambas basadas en obras de Shakespeare. La colaboración entre Boito y Verdi, representa, dentro de la trayectoria verdiana, el nivel más alto de conexión entre compositor y libretista, así como de excelencia artística literaria dentro del género. Esta calidad vendrá determinada no sólo por el valor poético, sino también, por la estructura dramática sobre la que se forjará la ópera, así como por la conexión fundamental entre música y texto. En su particularidad, Verdi prestará especial atención a la idoneidad de los textos teniendo en cuenta también el público al que van dirigidas su óperas. En ese sentido, además de la elección de un tema apropiado, con el uso de un léxico adecuado, de igual forma pondrá énfasis en que la impresión de los libretos facilite la comprensión de los mismos.

La confianza que adquirió Verdi con su último libretista viene apoyada por sus dotes literarias, musicales, sus habilidades en otras lenguas así como por su talento y capacidad para llevar a otro género una obra shakespeariana. Boito conocía la obra del dramaturgo inglés en la lengua original, pero fue capaz de profundizar en ella a través

¹⁴⁶ Excluimos a Romani, quien elaboró el libreto de *Un giorno di regno*, ya que no hubo colaboración entre ambos, concibiendo originariamente el texto para otro compositor, Adalbert Gyrowetz, bajo el título *Il finto Stanislao*. Sobre esta obra, Verdi trabajó con otro libretista: Solera.

de la traducción de F. V. Hugo, contando también con las versiones italianas de Rusconi, Carcano y Maffei y habiendo reflexionado sobre las apreciaciones de Schlegel.

El libreto de *Otello* es producto de un minucioso y exquisito trabajo que Boito realizó fundamentalmente durante los meses de julio a noviembre de 1879 y que iría revisando a lo largo de los siete años posteriores con la finalidad de que música y texto mantuvieran una relación de gran precisión.

A la hora de desarrollar el presente capítulo se ha tomado como fuente shakespeariana la traducción de François Victor Hugo, por ser, como hemos dicho anteriormente, la base principal sobre la que trabajó Arrigo Boito. Así pues, a continuación se establecerán las diferencias y los paralelismos entre ésta y el libreto sobre el que Verdi desarrolla su excelsa partitura.

Lo primero que llama la atención al abordar la comparación es la supresión de los siguientes personajes:

- Brabancio (padre de Desdémona)
- El Dux de Venecia
- Senadores de Venecia
- Graciano (hermano de Brabancio)
- El gracioso (criado de Otelo)
- Blanca, cortesana (amante de Cassio)

Estableciéndose los personajes de la ópera que citamos a continuación y a los que añadimos parte de la descripción que figura en el manual escénico de la primera puesta en escena de la ópera, escrito de la mano de Boito.¹⁴⁷

Otelo: “Moro. Generale della Repubblica Veneta. Ha varcati i 40 anni. Figura forte e leale d’uomo d’armi. Semplice nel portamento e nel gesto...”¹⁴⁸

¹⁴⁷ Giulio Ricordi, *Disposizione Scenica per l’opera Otello. Compilata e regolata secondo le istruzioni dell’autore da Giulio Ricordi*, ed. Giulio Ricordi (Milano: Ricordi, s. f.), [http://digital.archivioricordi.com/iconografia/13724-Disposizione Scenica per l’opera Otello. Compilata e regolata secondo le istruzioni dell’Autore da Giulio Ricordi.html](http://digital.archivioricordi.com/iconografia/13724-Disposizione%20Scenica%20per%20l’opera%20Otello.%20Compilata%20e%20regolata%20secondo%20le%20istruzioni%20dell’Autore%20da%20Giulio%20Ricordi.html). Incluimos en el Anexo VII una breve y esquemática descripción caracterológica de los personajes principales que sirve como aproximación a su psicología, y que podría verse ampliada en una futura investigación incorporando los elementos musicales que otorgan mayor profundidad a los perfiles de los roles.

¹⁴⁸ “Moro. General de la República Veneciana. Pasa de los cuarenta años. Figura fuerte y leal de hombre de armas. Simple en la postura y en el gesto.” (T.A.)

Yago: “Jago è l’Ividia. Jago è uno scellerato. Jago è un critico. Shakespeare nella lista dei Personaggi li caratterizza così: Jago, uno scellerato, e non aggiunge una parola di più...”¹⁴⁹



Ilustración 2. 1. Figurín de Otelo. Alfredo Edel

Ilustración 2. 2. Figurín de Yago. Alfredo Edel

Desdémona: “Si raccomanda alle signore che dovranno rappresentare questo personaggio di non fare gli occhiacci, di non agitarsi col corpo e colle braccia, di non camminare con dei passi lunghi un pertica, di non cercare i cosiddetti effetti [...] Un grande sentimento d’amore, di purezza, di nobiltà, di mansuetudine, d’ingenuità, di rassegnazione deve apparire in questa castissima armonica figura di Desdemona...”¹⁵⁰

¹⁴⁹ “Yago es la envidia. Yago es un malvado. Yago es un crítico. Shakespeare, en la lista de personajes lo caracteriza así: Yago, un malvado, y no añade una palabra más.” (T.A.)

¹⁵⁰ “Se recomienda a las señoras que representen este personaje que no hagan ojitos, que no agiten su cuerpo ni sus brazos, que no caminen con pasos largos de pértiga, que no busquen estos supuestos efectos [...] Un gran sentimiento de amor, de pureza, de nobleza, de mansedumbre, de ingenuidad, de resignación debe aparecer en esta castísima armónica figura de Desdémona...” (T.A.)



Ilustración 2. 3. Figurín de Desdémona. Alfredo Edel

Emilia: “Moglie di Jago. Devota a Desdemona. Odia l’iniquo marito e lo teme e ne subisce le violenze e il dominio, conosce l’animo suo perverso.”¹⁵¹

Cassio: “Capitano della Repubblica Veneta. Bello, giovanissimo, gaio, brillante, conquistatore elegante di donne facili [...] ma è un gagliardo soldato che sa difendersi animosamente colla spada in pugno...”¹⁵²

Rodrigo: “È un giovane signore veneziano, ricco ed elegante e perduto e platonicamente innamorato di Desdemona senza che questa lo sappia. È un visionario, un ingenuo, un sognatore che si lascia illudere e dominare da Jago...”¹⁵³

¹⁵¹ “Mujer de Yago. Devota a Desdémona. Odia a su injusto marido y lo teme y sufre la violencia y el dominio, conoce su espíritu perverso.” (T.A.)

¹⁵² “Capitán de la República Veneciana. Guapo, jovencísimo, alegre, brillante, conquistador elegante de mujeres fáciles [...] pero robusto soldado que sabe defenderse con animosidad espada en mano...” (T.A.)

¹⁵³ “Es un joven señor veneciano, rico y elegante y perdido y platónicamente enamorado de Desdémona sin que ésta lo sepa. Es un visionario, un ingenuo, un soñador que se deja embaucar y dominar por Yago...” (T.A.)



Ilustración 2. 4. Figurín de Emilia. Alfredo Edel Ilustración 2. 5. Figurín de Cassio. Alfredo Edel

Ludovico: “Senatore della Repubblica Veneta. Ambasciatore a Cipro. Uomo grave, benchè ancora giovane d’anni. [...] Ha una grande autorità nel sembiante e nella parola.”¹⁵⁴

Montano: “Predecessore d’Otello nel governo di Cipro. Uomo di guerra, ligio al dovere, buon spadaccino, forte soldato, severo comandante.”¹⁵⁵

En cuanto a la estructura general de la obra, se observa que, mientras el drama shakespeariano consta de cinco actos, el *Otello* verdiano está compuesto por cuatro. Estos actos están divididos, a su vez, en escenas. A continuación detallamos el número de escenas (E) que conforman los actos de ambas obras:

¹⁵⁴ *Ludovico*: “Senador de la República veneciana. Embajador de Chipre. Hombre serio, aunque aún joven de edad. [...] Con gran autoridad en el semblante y en la palabra.” (T.A.)

¹⁵⁵ *Montano*: “Predecesor de Otelo en el gobierno de Chipre. Hombre de guerra, fiel al deber, buen espadachín, fuerte soldado, estricto comandante.” (T.A.)

	ACTO I	ACTO II	ACTO III	ACTO IV	ACTO V
OTHELLO	EI, II y III	EI, II y III	EI, II, III y IV	EI, II y III	EI y II
OTELLO	EI y II	EI, II y III	EI, II, III, IV, V, VI, VII, VIII y IX	EI, II, III y IV	

En las siguientes líneas se procede a comentar la correspondencia entre las escenas de las dos obras con el fin de observar cuáles son las diferencias de forma y contenido entre los dos textos. Se aborda esta tarea tomando la secuenciación de Boito como base. Los ejemplos comparativos de la ópera aparecen en italiano, mientras que los de la obra shakespeariana lo hacen en francés.

ACTO I



Ilustración 2. 6. Exterior del castillo. Anónimo

Escena I

La primera escena está localizada en “l’esterno del castello. Una taverna con pergolato. Gli spaldi nel fondo e il mare. È sera. Lampi, tuoni, uragano.”¹⁵⁶ Se trata del final de la batalla naval del ejército de Otelo contra los turcos. Bajo una gran tormenta, e inmersa en la agitación del mar, la nave veneciana está en peligro. El pueblo chipriota, desde el puerto, observa la suerte de la misma. El contenido de esta escena corresponde en la obra de Shakespeare a la escena I del II acto, localizada, según la traducción de Astrana en “Puerto de mar en Chipre. -Una explanada cerca del muelle”. En cuanto a la forma, se presenta de diferente manera, ya que en la ópera, el pueblo tiene gran protagonismo, y los personajes no mantienen un diálogo preguntándose entre ellos e intercambiando información, sino que todos son testigos al mismo tiempo de lo que está aconteciendo en el mar, comentando los peligros que están presenciando:

CIPRIOTI: ...Ha tuonato il cannon.

TUTTI: Lampi! Tuoni! Gorghi!

Turbi tempestosi e fulmini!

Tremon l’onde, tremon l’aure,

Tremon basi e culmini!¹⁵⁷

(On entend le canon)

MONTANO: Fasse le ciel qu’il soit sauvé!

[...]

Cris au loin: Une voile! Une voile!¹⁵⁸

Yago intercala alguna frase que sirve de presentación:

JAGO: l’albo frenetico del mar

Sia la sua tomba¹⁵⁹

¹⁵⁶ OV, 1. “El exterior del castillo. Una taberna con pérgola. El atardecer. Rayos, truenos, huracán.” (T.A.)

¹⁵⁷ OV, 4-8. “Cipriotas: Ha tronado el cañón. / Todos: ¡Relámpagos! ¡Truenos! ¡Remolinos! / ¡Tiemblan las olas, tiemblan los vientos!, / ¡Tiembla cielo y tierra!” (T.A.)

¹⁵⁸ OFVH, 24-25. “(Se oye un cañón) / Montano: ...quieran los cielos que esté a salvo... / [...] / Voz: ¡Una vela, una vela, una vela!” (T (IV), 183-184)

¹⁵⁹ OV, 17-18. “Yago: que el seno frenético del mar/ sea su tumba.” (T.A.)

A continuación, Otelo pisa tierra y relata que los turcos han perdido la batalla, se han hundido en el mar a causa de la tormenta. Este momento de la ópera está relacionado con la escena I del acto II shakespeariano.

OTELLO: L'orgoglio musulmano
Sepolto è in mar.
Nostra e del ciel è la gloria
Dopo l'armi lo vinse l'uragano.¹⁶⁰

En *Othello* quien comunica el fin de la guerra no es el protagonista, sino el caballero 3º, además lo anuncia antes de la llegada del general:

TROISIÈME GENTILHOMME: ...Nos guerres sont finies!
Cette désespérée tempête a si bien étrillé les Turcs que leurs projets sont éclopés.¹⁶¹

El pueblo aclama a Otelo y canta la victoria, a diferencia del drama de Shakespeare en el que no aparecen los chipriotas a su llegada. Como observamos, la presentación de Otelo en la ópera es absolutamente gloriosa, llega proclamándose héroe, anunciando el triunfo de su pueblo protagonizado por él mismo. El hecho de que el coro forme parte de esta escena, masivamente, influye en la concepción del personaje. La emoción de la acción crece al narrar la amenaza que está corriendo la nave desde la cual Otelo y los suyos están librando la batalla. El pueblo es testigo de los peligros a los que están sometidos quienes ocupan la nave y con su canto engrandecen los acontecimientos que narran. A continuación, Yago, que es hombre de confianza de Otelo, habla con Rodrigo, quien está enamorado de Desdémona, esposa de Otelo. Sobre ésta, Yago dirá:

JAGO: Presto in uggia verranno i foschi baci
Di quel selvaggio dalle gonfie labbra.¹⁶²

¹⁶⁰ OV, 21-22. "Otelo: El orgullo musulmán / sepultado está en el mar. / Nuestra y del cielo es la gloria. / Después de las armas, lo venció el huracán." (T.A.)

¹⁶¹ OFGV, 23. "Caballero 3º: ¡...Nuestras guerras se han acabado! Esta tempestad desencadenada zurró tan bien a los turcos, que renuncian a sus proyectos." (T (IV), 183)

¹⁶² OV, 32. "Yago: Pronto le resultarán aburridos los sombríos besos / de ese salvaje de labios gruesos." (T.A.)

IAGO: ...sa délicate tendresse se trouvera déçue;

Le coeur lui lèvera, et elle prendra le more en dégoût, en horreur;¹⁶³

Observamos aquí una diferencia descriptiva y conceptual de Otelo. Boito lo tilda de “salvaje de labios gruesos”, mientras que Shakespeare lo reduce a “Moro”. La descripción del primero es más profunda, siendo la segunda más superficial, aunque también pueda contar con un tinte despectivo. Por otro lado, también extraemos información sobre Desdémona, Boito le adjudica el “resultarle aburridos los sombríos besos”, mientras que Shakespeare le otorga acciones más viscerales como son: sentir náuseas, detestar y aborrecer. La Desdémona de *Otello* no aborrece, no detesta. Yago jurará a Rodrigo que esa mujer será suya (de Rodrigo), desvelando a continuación:

JAGO: Benchè finga d’amarlo,

Odio quel Moro.¹⁶⁴

El contenido de esta frase aparece en la obra de Shakespeare en boca de Rodrigo:

RODERIGO: Tu m’as dit que tu le haïssais.¹⁶⁵

Boito retoma el término “Moro” para referirse a Otelo, duplicando el sentimiento negativo que tiene Yago sobre él, teniendo en cuenta la anterior referencia al protagonista de la obra.¹⁶⁶ Asimismo, el hecho de que sea Yago el que exponga directamente su odio por Otelo, hace que se subraye la posición desde la que parte este personaje en la trama. A continuación Yago explica a Rodrigo que Otelo ha nombrado a Cassio capitán, ascenso que piensa que merece él, que permanecerá siendo alférez:

JAGO: Ed io rimango di sua Moresca Signoria

L’alfiere!

¹⁶³ OFVH, 29. “Yago: ...su delicada sensibilidad hallará que se ha engañado, comenzará a sentir náuseas, a detestar y a aborrecer al moro;” (T (IV), 188)

¹⁶⁴ OV, 33. “Yago: Aunque finja amarlo / Odio a ese Moro.” (T.A.)

¹⁶⁵ OFVH, 7. “Rodrigo: Me dijiste que sentías por él odio.” (T (IV), 169)

¹⁶⁶ “ese salvaje de labios gruesos.” (T.A.)

Ma com'è ver che tu Roderigo sei,
Così è pur vero, che se il Moro io fossi
Vedermi non vorrei d'attorno un Jago.¹⁶⁷

IAGO: et moi, je reste l'enseigne (titre que Dieu bénisse!) de Sa Seigneurie more
[...] aussi vrai que vous êtes Roderigo, si j'étais le More, je ne voudrais pas être
Iago.¹⁶⁸

Esta conversación está basada en la escena I del II acto y en la escena I del I acto de Shakespeare. Boito no explica qué está tramando Yago, como hace Shakespeare en el monólogo que pone fin a la escena I del II acto, sino que el diálogo se ve interrumpido por las voces de los chipriotas cantando al “fuego de la alegría y al fuego del amor”. Sin embargo, resulta indispensable hacer un alto en el camino para exponer la reflexión que intercambiaron Verdi y Boito al respecto de esta escena. Como vemos, la traducción de F.V. Hugo no tiene el mismo significado que la que encontramos en los versos de Boito. Verdi, en su carta a Boito del 8 de mayo de 1886, haciendo referencia a estos versos expone:

Sui tre versi fatti ultimamente ho consultato l'originale...
“For, sir, were I the Moor, I would not be Iago
Perché Signor fossi io il Moro io vorrei non esser Jago
Cosi puro Hugo dice:
Si j'étais le Moro je ne voudrais pas être Jago

Anche nella traduzione di Maffei
...Quand'io potessi
Trasformarmi nel Moro essere un Jago
Già non vorrei...

E così la traduzione di Rusconi non è esatta... eppure non mi dispiaceva...
...Vedermi non vorrei d'attorno un Jago.

¹⁶⁷ OV, 35. “Yago: ¡Y yo me quedo, de su Morisca Señoría / el alférez! / Pero, tan cierto como que tú eres Rodrigo / igual de cierto es, que si yo fuera el Moro / no me gustaría verme rodeado por un Yago.” (T.A.)

¹⁶⁸ OFVH, 7-8. “Yago: y yo, Dios bendiga el título!, alférez de su Señoría Moruna [...] tan verdad como sois Rodrigo, que, al ser yo el moro, no quisiera ser Yago.” (T (IV), 170)

Ora dunque cosa contate di fare?
Volete lasciare i tre versi?
Volete rifarli?
Volete levarli lasciando come prima?
Io vado avanti, molto lentamente, ma vado.¹⁶⁹

El 10 de mayo Boito contestaba al maestro con las siguientes palabras:

... Quella che sto per scrivere pare una bestemmia: Preferisco la frase di Rusconi. Esprime maggiori cose che non esprimea il testo, rivela il malo animo di Jago, la buona fede d'Otello ed annuncia a chi l'ode tutta una tragedia d'insidie. Per noi che abbiamo dovuto rinunciare alle mirabili scene che hanno luogo a Venezia, dove sono accennati quei sentimenti, la frase del Rusconi torna utilissima. [...] La fedeltà d'un traduttore dev'essere assai scrupolosa, ma la fedeltà di chi illustra colla propria arte l'opera d'un arte diversa può, a parer mio, essere meno scrupolosa. Chi traduce ha il dovere di non mutare la lettera, chi illustra ha la missione d'interpretare lo spirito, l'uno è schiavo, l'altro è libero. La frase di Rusconi è infedele, questo è un torto per un traduttore, ma entra assai bene nello spirito della tragedia e di questa virtù l'illustratore deve fare il proprio vantaggio. Procedendo con codesto ragionamento arriviamo al seguente risultato: Noi adottando il torto di Rusconi abbiamo ragione.¹⁷⁰

¹⁶⁹ CVB, 134. "Sobre los tres versos escritos recientemente he consultado el original ...

Porque, señor, si yo fuera el Moro, querría no ser Yago

Así también dice Hugo /...Si yo fuera el Moro, no querría ser Yago

También en la traducción de Maffei/ ...Si yo pudiese /Transformarme en el Moro, ser un Yago /Ya no querría...

Por lo tanto, la traducción de Rusconi no es exacta... /Sin embargo, no me desagrada... /...Verme no querría en torno a un Yago.

Así que, ahora, ¿qué piensas hacer? /¿Quieres dejar los tres versos como están? /¿Quieres rehacerlos? /¿Quieres quitarlos, dejándolo como antes?/ Yo voy adelante, muy lentamente, pero voy." (T.A.)

¹⁷⁰ CVB, 138. "...Lo que voy a decir parece una blasfemia: Prefiero la frase de Rusconi. Expresa cosas más importantes que no expresa el texto, revela la malicia de Yago, la buena fe de Otelo y anuncia a quien escucha toda una tragedia de trampas. Para nosotros, que hemos tenido que renunciar a las maravillosas escenas que tienen lugar en Venecia, donde se hace alusión a aquellos sentimientos, la frase de Rusconi resulta muy útil [...] La fidelidad del traductor debe ser muy escrupulosa, pero la fidelidad de quien ilustra con su propio arte la obra de un arte diferente, puede, a mi parecer, ser menos escrupulosa. Quien traduce tiene el deber de no cambiar una letra, quien ilustra, tiene la misión de interpretar el espíritu, el primero es un esclavo, el otro es libre. La frase de Rusconi es infiel, y es un error en un traductor, pero entra muy bien en el espíritu de la tragedia y el ilustrador debe aprovechar esta virtud en su propio beneficio. Procediendo con este razonamiento, llegamos al siguiente resultado: *Adoptando el error de Rusconi estamos en lo correcto...*" (T.A.)

Observamos una preocupación por la fidelidad a la obra original, a su espíritu dramático, a la identidad de los personajes, y una consciencia de lo que se pierde al tener que renunciar a escenas, buscando que su pérdida sea lo menos gravosa posible. Dicho esto, procedemos con el análisis, comentando el texto del coro que había interrumpido el diálogo entre Yago y Rodrigo.¹⁷¹ Este pasaje, formado por versos endecasílabos de rima consonante ABAB agrupados de cuatro en cuatro, fue elaborado por Boito y no encuentra correspondencia en la obra shakespeariana. Tras este número, Yago, que se encuentra con Rodrigo, ha presentado a Cassio como su rival frente a Desdémona, exponiéndole un plan: hay que embriagar al recién nombrado capitán, de ese modo, quedará en evidencia delante de Otelo, cosa que beneficiará tanto a Rodrigo, en lo que a Desdémona respecta, como a él mismo, posibilitando su ascenso. En este ambiente, Yago está tratando de emborrachar a Cassio invitándolo a brindar por la boda de Otelo y Desdémona. El texto del libreto corresponde a la escena I y II del II acto de Shakespeare:

JAGO: È una notte di gioia, dunque...
[...] Ancora beber devi.
Alle nozze d'Otello e Desdemona!¹⁷²

IAGO: ...une seule coupe!
[...] c'est une nuit de fête¹⁷³

En *Othello* la información de que el presente día se celebra la boda de Otelo y Desdémona es ofrecida por un heraldo en la escena II del II acto:

LE HÉRAUT: ...on fête aujourd'hui les noces du général.¹⁷⁴

Continuando con los acontecimientos de la ópera, Yago incita a Rodrigo para que se pelee con Cassio, escena III del II acto de *Othello*, consiguiendo así turbar la noche de celebración de la pareja protagonista. En el drama shakespeariano la razón que

¹⁷¹ Se adjunta en el Anexo VIII.

¹⁷² OV, 55-56. "Yago: Es una noche de alegría, así que...[...] Aún tienes que beber más.¡Por la boda de Otelo y Desdémona!" (T.A.)

¹⁷³ OFVH, 32. "Yago: ...una copa tan solo [...] Esta es una noche de fiesta." (T (IV), 190-192)

¹⁷⁴ OFVH, 31. "Heraldo: ...Hoy es el día de la celebración de su matrimonio." (T (IV), 189)

da Yago a Rodrigo para que inicie una pelea con Cassio es que Desdémona se enamorará antes de éste que de él. Así que conviene que le destituyan para que se aleje, dejándole el camino hacia Desdémona libre. Llegará entonces Montano llamando a Cassio a la guardia y se dará cuenta de que éste está ebrio:

MONTANO: Che vedo?

JAGO: Ogni notte in tal guisa

Cassio preludia il sonno¹⁷⁵

MONTANO: Mais est-il souvent ainsi?

IAGO: C'est le prologue continuel du sommeil...¹⁷⁶

Rodrigo provocará a Cassio y comenzarán a pelearse. Montano intentando poner orden resultará herido. Yago mandará a Rodrigo a informar del altercado:

JAGO: Va! Spargi il tumulto, l'orror;

Le campane risuonino a stormo.¹⁷⁷

IAGO: En route, vous dis-je! Sortez et criez à l'émeute! [...]

Qui est-ce qui sonne la cloche?¹⁷⁸

Se desencadena una gran pelea que concluye con la llegada de Otelo, cuya entrada dará comienzo a la escena II.

Escena II

El inicio de esta escena, corresponde a la continuación de la escena III del II acto shakespeariano:

¹⁷⁵ OV, 81-82. "Montano: ¿Qué veo? / Yago: Todas las noches de tal guisa / Cassio prepara el sueño." (T.A.)

¹⁷⁶ OFVH, 34. "Montano: Pero, ¿está así con frecuencia? / Yago: Ese estado sirve casi siempre de prólogo a su sueño." (T (IV), 192)

¹⁷⁷ OV, 85-86. "Yago: Ve, difunde entre el tumulto el horror; / Que las campanas toquen a rebato." (T.A.)

¹⁷⁸ OFVH, 35. "Yago: ¡Pronto, digo! Corred y gritad: '¡Un motín!' [...] / ¿Quién toca esa campana?" (T (IV), 193)

OTELLO: ...che avvien? [...]
Onesto Jago, per quell'amor
Che tu mi porti, parla.¹⁷⁹

OTHELLO: Que se passe-t-il ici? [...] Honnête Iago, parle. Qui a commencé? Sur ton dévouement, je te somme de parler.¹⁸⁰

Observamos un tratamiento muy cercano del tono y léxico empleados en ambas frases. Seguidamente, Yago cuenta que no sabe qué pasó, todos eran amigos, y de pronto se atacaron. Acto seguido entra Desdémona y Otelo reacciona:

OTELLO: che? La mia Desdemona
Anch'essa per voi distolta da'suoi sogni?
Cassio, non sei più capitano.¹⁸¹

La destitución de Cassio parece ser consecuencia directa de haber despertado a Desdémona. En la obra de Shakespeare, la remoción del capitán es anterior a la entrada de Desdémona:

OTHELLO: Cassio, je t'aime, mais désormais tu n'es plus de mes officiers.
Entrent Desdémona et sa suite.
Voyez si ma douce bien-aimée n'a pas été réveillée!¹⁸²

Detectamos aquí un matiz diferenciador en la personalidad del protagonista. La reacción del Otelo de Boito es más exagerada, poniendo de manifiesto un sentimiento hacia Desdémona que implica y subraya su debilidad. Por otro lado, el Otelo shakespeariano apunta, antes de destituir a Cassio, que lo aprecia, Boito, sin embargo, le priva de cualquier deferencia hacia Cassio.

¹⁷⁹ OV, 89-90. "Otelo: ¿Qué sucede? [...] / Honesto Yago, por el amor / que me tienes, habla." (T.A.)

¹⁸⁰ OFVH, 35. "¿Qué pasa aquí? [...] Honrado Yago, ¿Quién ha comenzado esta riña? Te lo mando, por tu afecto." (T (IV), 193)

¹⁸¹ OV, 92. "Otelo: ¿Qué? ¿Mi Desdémona, / también ella apartada de sus sueños por vosotros? / Cassio, ya no eres capitán." (T.A.)

¹⁸² OFVH, 37. "Cassio, te estimo; pero no serás nunca más mi oficial. / *Vuelve a entrar Desdémona con su séquito* / ¡Mirad si mi gentil amada no se ha despertado!" (T (IV), 194)

Volviendo a la trama, los nuevos esposos se quedan a solas y comienza un dúo con el que finalizará el primer acto. En este dúo, los protagonistas cuentan el inicio de su historia de amor, historia que en el drama de Shakespeare aparece en la escena III del I acto y en presencia de otros personajes, de hecho, tanto Otelo como Desdémona hablan por separado a Brabancio, padre de la joven, personaje que desaparece en el libreto.

DESDEMONA: ...Te ne rammenti?

Quando narravi l'esule tua vita...

OTELLO: ...Pingea dell'armi il fremito, la pugna

E il vol galiardo alla breccia mortal...

DESDEMONA: Poi mi guidavi ai fulgidi deserti [...]

Narravi [...] dello schiavo il duol...¹⁸³

OTELLO: Ingentilia di lacrime la storia

Il tuo viso [...]

E tu m'amavi per le mie sventure

Ed io t'amavo per la tua pietà.¹⁸⁴

OTHELLO: Son père m'amait; il m'invitait souvent; il me demandait l'histoire de ma vie, année par année, les batailles, les sièges, les hasards que j'avais traversés. [...] morts esquivées d'un cheveu sur la brèche menaçante [...] Desdemona montrait une curiosité sérieuse; [...] et souvent je lui dérobai des larmes [...] elle me donna pour ma peine un monde de soupirs; [...] elle m'aimait pour les dangers que j'avais traversés, et je l'aimais pour la sympathie qu'elle y avait prise...¹⁸⁵

¹⁸³ OV, 96-102. "Desdémona:... ¿Te acuerdas? / Cuando me contabas tu vida en el exilio... / Otelo: Te describía el estremecimiento de las armas, la lucha y el asalto gallardo a la brecha mortal... / Desdémona: Después me guiabas por los refulgentes desiertos [...] Contabas [...] del esclavo el dolor..." (T.A.)

¹⁸⁴ OV, 102. "Otelo: inundaba la historia de lágrimas / tu rostro [...] /y tú me amabas por mi desventura / y yo te amaba por tu piedad." (T.A.)

¹⁸⁵ OFVH, 17. "Otelo: Su padre me quería; me invitaba a menudo; interrogábame siempre sobre la historia de mi vida, detallada año por año; acerca de las batallas, los asedios, las diversas suertes que he conocido. [...] de cómo había escapado por el espesor de un cabello de una muerte inminente [...] Desdémona parecía singularmente interesada [...] frecuentemente le robé lágrimas [...] me dio por mis trabajos un mundo de suspiros. [...] Me amó por los peligros que había corrido, y yo la amé por la piedad que mostró por ellos..." (T (IV), 178)

Tras recordar su historia, Otelo y Desdémona vuelven a su presente declarándose de nuevo amor. Esta última parte del dúo está tomada de la escena I del acto II:

OTELLO: Venga la morte! E mi colga nell'estasi
Di questo amplesso il momento supremo! [...]
Nell'ignoto avvenir del mio destino!¹⁸⁶

OTHELLO: si le moment était venu de mourir, ce serait maintenant le bonheur
suprême [...] dans l'avenir inconnu de ma destinée!¹⁸⁷

El primer acto finaliza con los dos amantes besándose.

ACTO II

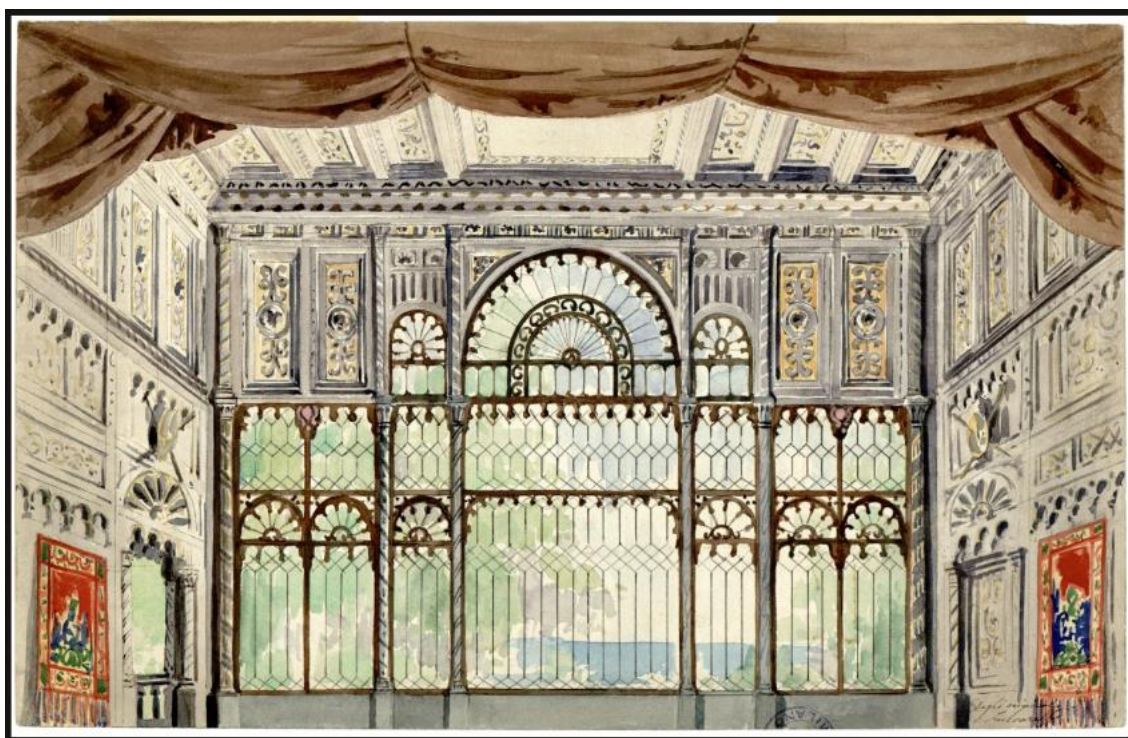


Ilustración 2. 7. Una sala en la planta baja del castillo. Anónimo

La acción se sitúa ahora en en una sala de la planta baja del castillo. Se especifica en el libreto que una vidriera separa la sala de un gran jardín.

¹⁸⁶OV, 103-104. “Otelo: ¡Que venga la muerte! / y me acoja en el éxtasis / de esta unión, ¡momento supremo! [...] / en el incierto porvenir de mi destino.” (T.A.)

¹⁸⁷ OFVH, 28. “Otelo: ¡Si me sucediera ahora morir, sería este momento el más dichoso! [...] en el ignorado porvenir.” (T (IV), 187)

Escena I

En esta breve escena Yago habla con Cassio. En el diálogo se menciona a Bianca, personaje de quien el recién nombrado capitán está enamorado pero que no llega a aparecer en la ópera, simplemente se hace alusión a ella por parte de otros personajes, a diferencia del drama, en el que cuenta con diferentes intervenciones: escena IV del III acto, escena I del IV acto y escena I del V acto. A continuación Yago aconseja a Cassio que pida a Desdémona que interceda por él para obtener el perdón de Otelo. Se encuentra conexión con la tragedia de Shakespeare en la escena III del II acto:

JAGO: Tu dei saber che Desdemona è il Duce del nostro Duce.¹⁸⁸

IAGO: La femme de notre général est maintenant le général.¹⁸⁹

Escena II

No se halla una correspondencia directa entre esta escena y el texto de Shakespeare. Se trata del “Credo” de Yago. El texto,¹⁹⁰ que resulta espeluznante, condensa la maldad que hay en Yago. La presencia de este Credo, eximirá al Yago verdiano de otros monólogos o diálogos, ya que encierra un gran contenido psicológico. Al acabar el aria, el barítono hará comentarios sobre la acción que está sucediendo en el jardín, en la que se ve paseando a Desdémona junto a Cassio. Esta acción viene dictada como indicación escénica. La conversación que mantienen los dos personajes es omitida en la ópera. El espectador ya sabe que Cassio está pidiendo a Desdémona que interceda por él. En el drama de Shakespeare este diálogo viene reflejado en la escena III del III acto.

Escena III

Otelo entra en la sala donde está Yago preguntándole al alférez si quien se aleja de su esposa es Cassio:

¹⁸⁸ OV, 111. “Yago: Debes saber que Desdémona es el general de nuestro general.” (T.A.)

¹⁸⁹ OFVH, 38. “Yago: La mujer de nuestro general es ahora el general.” (T (IV), 196)

¹⁹⁰ Incluido en el Anexo VI.

OTELLO: Colui che s'allontana dalla mia sposa, è Cassio?¹⁹¹

OTHELLO: N'est-ce pas Cassio qui vient de quitter ma femme?¹⁹²

Yago habla con Otelo y le expresa sus dudas acerca de la honestidad de Cassio, advirtiéndole a continuación de que los celos son peligrosos. Este diálogo corresponde en Shakespeare a parte de la escena III del III acto:

JAGO: Temete, signor, la gelosia!¹⁹³

IAGO: Oh! Prenez garde, monseigneur, à la jalousie!¹⁹⁴

Otelo afirmará, a continuación, que una sospecha sin pruebas de nada sirve:

JAGO: ...Pria del dubbio l'indagine,
Dopo il dubbio, la prova,
Dopo la prova [...]
Amore e gelosia vadan dispersi insieme.¹⁹⁵

OTHELLO: ...Avant de douter, je veux voir. Après le doute, la preuve! Et, après la preuve, mon parti est pris: adieu à la fois l'amour et la jalousie!¹⁹⁶

Desdémona vuelve a aparecer en el jardín rodeada de mujeres y niños que le hacen ofrendas mientras cantan una bella melodía, exaltando la hermosura y dulzura de la joven. Esta acción y texto, que no aparece en el drama, es simultánea al final del diálogo entre Otelo y Yago. En su lugar, en la obra de Shakespeare, Yago continúa hablando descalificando a Desdémona, tachándola de tener, según la traducción de Pujante, un “deseo viciado”, según la de Astrana, un “gusto corrompido, una grosera

¹⁹¹ OV, 124. “Otelo: ¿el que se aleja de mi esposa, es Cassio?” (T.A.)

¹⁹² OFVH, 44. “Otelo: ¿No es Cassio el que acaba de separarse de mi mujer?” (T (IV), 197)

¹⁹³ OV, 130. “Yago: ¡Temed, Señor, los celos!” (T.A.)

¹⁹⁴ OFVH, 47. “Yago: ¡Oh mi señor, cuidado con los celos!” (T (IV), 202)

¹⁹⁵ OV, 132. “Otelo: Antes de la duda la indagación, Después de la duda, la prueba, Después de la prueba [...] Amor y celos se dispersan juntos.” (T.A.)

¹⁹⁶ OFVH, 48. “Otelo: Será menester que vea, antes de dudar; cuando dude, he de adquirir la prueba; y, adquirida que sea, no hay sino lo siguiente...: dar en el acto un adiós al amor y a los celos.” (T (IV), 202)

desarmonía de inclinaciones, pensamientos contra Naturaleza...” (T (IV), 202). Nuevamente, Boito desestima asociar a Desdémona con los términos lóbregos que emplea el Yago shakespeariano. En el libreto también se omite la frase que Yago dirige a Otelo, eludiendo aludir a Brabancio y eliminando la vis rebelde de Desdémona.

IAGO: Elle a trompé son père en vous épousant.¹⁹⁷

Al acabar la escena, Otelo tiene serias dudas sobre la fidelidad de su esposa.

Escena IV

Se presenta un dúo de Otelo y Desdémona que corresponde en el drama a la continuación de la escena III del III acto. En ella Desdémona pide a Otelo el perdón de Cassio. Otelo siente dolor de cabeza, su esposa le ofrece su pañuelo, el protagonista lo tira al suelo, a diferencia de lo que sucede en el drama, en el que el pañuelo cae de las manos de Desdémona accidentalmente. En el libreto, Emilia lo recoge mientras los esposos continúan hablando. Sin embargo, en *Othello*, la esposa de Yago toma el pañuelo una vez la pareja ha abandonado la sala, mostrándose alegre por tenerlo entre sus manos, ya que su esposo le ha pedido un “centenar de veces” que se haga con él. La propia Emilia no sabe con qué fin:

ÉMILIA: Qu’en voulez-vous faire, pour m’avoir si instamment pressée de le dérober?¹⁹⁸

Boito hace que Yago arrebate el pañuelo a su esposa sin su aprobación. Emilia, por su parte, intuye que algo malo está tramando su marido, no es tan inocente como en la obra de Shakespeare:

EMILIA: Qual frode scorgi?

Ti leggo in volto.

¹⁹⁷ OFVJ, 48. “Engañó a su padre, casándose con vos.” (T (IV), 202)

¹⁹⁸ OFVH, 51. “Emilia: ¿Qué intentáis hacer con él, para haberme instado tan reiteradamente a que lo escamotease?” (T (IV), 205)

[...] il tuo nefando
Livor m'è noto¹⁹⁹

También hay que destacar la diferencia entre la relación de Yago y su mujer. Boito en su libreto nos deja ver cómo la trata, de una manera más dura y cruel, agravando la acción dramática en la que se ven envueltos los personajes:

JAGO: La schiava impura
tu sei di Jago! [...]
Nè mi paventi?²⁰⁰

A diferencia del drama:

IAGO: Voilà une bonne fille!...Donne-le-moi.²⁰¹

Para concluir este diálogo el Yago de Boito ordena a su esposa:

JAGO: Ti giova tacer. Intendi?²⁰²

El tono no es tan agresivo en el Yago shakespeariano:

IAGO: Faites comme si vous ne saviez rien. J'ai l'emploi de ceci.²⁰³

Escena V

El contenido de esta parte de la ópera corresponde a la continuación de la escena III del III acto de Shakespeare, en la que Yago ya tiene “la prueba”. Ahora, podrá continuar su plan:

JAGO: Nella dimora di Cassio ciò s'asconda.

¹⁹⁹ OV, 159-160. “Emilia: qué engaño preparas? Te lo leo en el rostro [...] noto tu nefanda perversidad [...] ¡Hombre cruel!” (T.A.)

²⁰⁰ OV, 162-163. “Yago: ¡La esclava impura / tú eres de Yago! / [...] / ¿Me temes?” (T.A.)

²⁰¹ OFVH, 50. “Yago: Eres una buena chica; dámelo.” (T (IV), 205)

²⁰² OV, 169. “Yago: te conviene callar. ¿Entiendes?” (T.A.)

²⁰³ OFVH, 51. “Yago: Fingid no saber de ello. Tengo necesidad de él.” (T (IV), 205)

Il mio velen labora.²⁰⁴

IAGO: Je veux perdre ce mouchoir chez Cassio et le lui faire trouver

[...]

Le More change déjà sous l'influence de mon poison.²⁰⁵

Otelo se lamenta. Piensa que Desdémona es culpable y pide a Yago que le lleve una prueba. Las palabras de Otelo se ciñen, en su mayoría, a las de Shakespeare, aunque algunas de ellas se muestran edulcoradas:

OTELLO: Sciagurato! Mi trova una prova sicura

Che Desdemona è impura

[...]

O sulla tua testa s'accenda

E precipiti il fulmine

Del mio spaventoso furor

Che si desta!²⁰⁶

OTHELLO: Misérable, tu me prouveras que ma bien-aimée est une putain! N'y manque pas, n'y manque pas! Donne-moi la preuve oculaire ou bien par le salut de mon âme éternelle! Il eût mieux valu pour toi être né chien que d'avoir à répondre à ma dureur en éveil!²⁰⁷

Otelo cada vez está más confundido:

OTELLO: Per l'universo!

Credo leale a Desdemona

E credo che non lo sia

²⁰⁴ OV, 170. "Yago: Lo esconderé en casa de Cassio. / Mi veneno actúa." (T.A.)

²⁰⁵ OFVH, 51. "Yago: Voy a extraviar este pañuelo en la habitación de Cassio y a dejarle que lo encuentre. [...] / El Moro se altera ya bajo el influjo de mi veneno." (T (IV), 205)

²⁰⁶ OV, 176-179. "Otelo: ¡Desgraciada! ¡Encuéntrame una prueba segura / de que Desdémona es impura [...] / o que sobre tu cabeza se encienda / y precipite el rayo / de mi temible furor / que se ha despertado!" (T.A.)

²⁰⁷ OFVH, 52. "Otelo: ¡Villano, ten por seguro que me probarás que mi amada es una puta; tenlo por seguro; dadme la prueba ocular, o por la salud de mi alma, más te valiera haber nacido perro que tener que contestar a mi cólera en alerta!" (T (IV), 206)

Te credo onesto
E credo disleale...²⁰⁸

OTHELLO: Par l'univers! Je crois que ma femme est honnête et crois qu'elle ne l'es pas; je crois que tu es probe et crois que tu ne l'es pas; je veux avoir quelque preuve.²⁰⁹

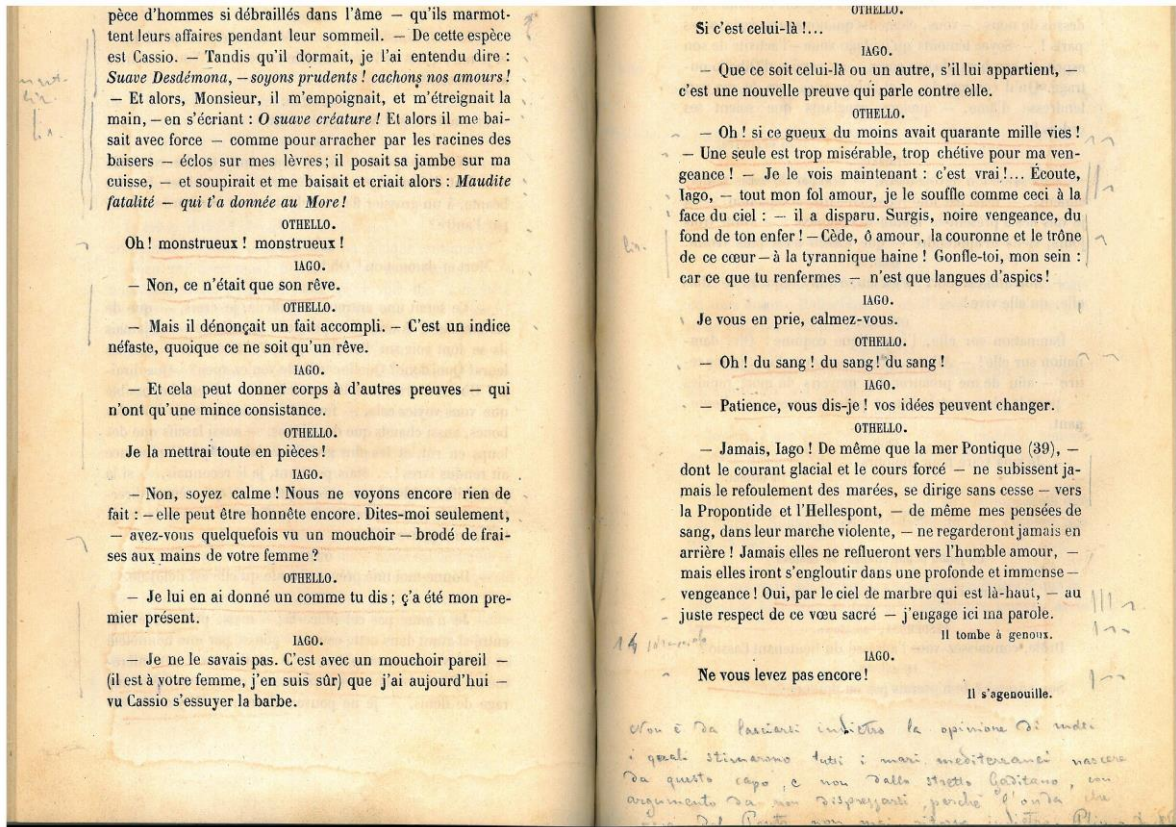


Ilustración 2.8. Fotografía de una página del ejemplar de Othello de Arrigo Boito con sus anotaciones, que se encuentra en la Biblioteca del Museo Teatrale alla Scala.

Yago cuenta a Otelu que oyó a Cassio hablando en sueños:

JAGO: Desdemona soave!
Il nostro amor s'asconda
Cauti vegliamo!
L'estasi del ciel tutto m'innonda!

²⁰⁸ OV, 183. "Otelu: ¡Por el universo! Creo leal a Desdémuna / y creo que no lo es / te creo honesto / y te creo desleal..." (T.A.)

²⁰⁹ OFVH, 52. "Otelu: ¡Por el universo, creo que mi esposa es honrada y creo que no lo es; pienso que tú eres justo y pienso que no lo eres. ¡Quiero tener alguna prueba!" (T (IV), 207)

[...]
Il rio destino impreco
Che al Moro ti donò²¹⁰

IAGO: Suave Desdémona, soyons prudents! Cachons nos amours
[...]
Maudite fatalité qui t'a donnée au More!²¹¹

También le relata que vio el día anterior a Cassio con un pañuelo de Desdémona. La naturaleza del pañuelo, aunque es parecida en ambas obras, no es exacta, así como la acción de Cassio con éste:

JAGO: Talor vedeste in mano di Desdemona
un tesuto trapunto a fior
E più hostil d'un velo?
[...] quel fazzoletto ieri -certo ne son-
lo vidi in man di Cassio²¹²

IAGO: avez-vous quelquefois vu un mouchoir brodé de fraises aux mains de votre
femme?
[...]
C'est avec un mouchoir pareil (il est à votre femme, j'en suis sûr) que j'ai
aujourd'hui vu Cassio s'essuyer la barbe ²¹³

Otelo, furioso, hace su juramento.²¹⁴ No hallamos correspondencia en la obra de Shakespeare de esta clausura de acto.

²¹⁰ OV, 186-187. "Yago: ¡Desdémona suave! / ocultemos nuestro amor / ¡con cautela vigilemos! / ¡el éxtasis del cielo todo me inunda! / [...] / al cruel destino maldigo / que al Moro te entregó." (T.A.)

²¹¹ OFVH, 53. "Yago: Encantadora Desdémona, / seamos prudentes; / ocultemos nuestros amores / [...] / Maldito sea el Destino que te ha entregado al moro." (T (IV), 207)

²¹² OV, 189-190. "Yago: ¿Habéis visto en manos de Desdémona / un tejido bordado con flores / y más sutil que un velo? / Aquél apañuelo ayer - estoy seguro - / lo vi en manos de Cassio." (T.A.)

²¹³ OFVH, 53. "Yago:...¿No habéis visto nunca en manos de vuestra mujer un pañuelo con un bordado moteado de fresas? / [...] / he visto un pañuelo de esa clase, estoy seguro de que era de vuestra mujer, en poder de Cassio, con el que se limpiaba hoy la barba." (T (IV), 208)

²¹⁴ Se adjunta el texto del mismo en el Anexo IX.

ACTO III

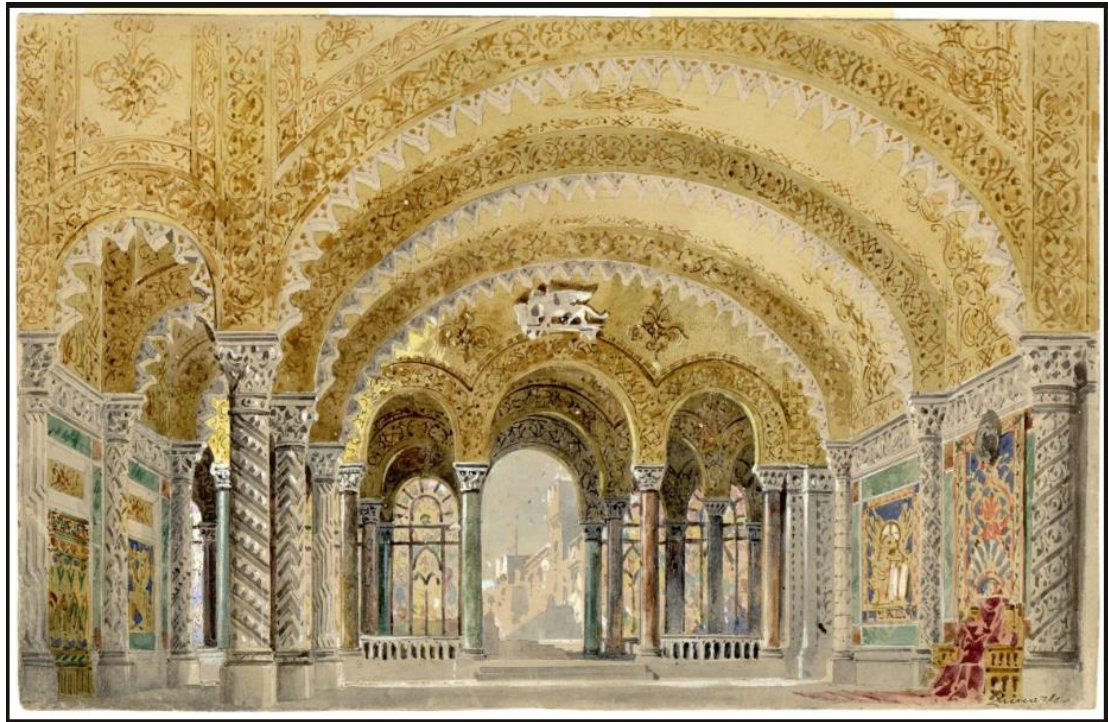


Ilustración 2. 9. La gran sala del castillo. Sala dorada. Giovanni Zuccarelli

En la obra de Shakespeare este acto transcurre en el mismo espacio que el anterior. Sin embargo, en la ópera, se localiza en una sala grande del castillo, a la derecha de la cual habrá un peristilo con columnas anexo a otra sala más pequeña. Se especifica también que al fondo de la escenografía hay un balcón.

Escena I

En esta breve escena un Herald anuncia que los embajadores de Chipre han llegado al puerto. Yago da instrucciones a Otelo para que se esconda, él volverá con Cassio e intentará hacerle hablar, tratando de obtener alguna información o prueba sobre su presunta relación con Desdémona. En *Othello* es Desdémona la que, en la escena IV del acto III, anuncia a Otelo que ha hecho llamar a Cassio para que lo vea. De nuevo observamos que la Desdémona de Shakespeare es un personaje más activo.

Escena II

Otelo pide a su esposa que le dé la mano. Mientras, ella le vuelve a solicitar el perdón de Cassio. Otelo dice sufrir de nuevo dolor en las sienes y pide a su mujer que le vende la frente con el pañuelo que él le regaló. Desdémona no lo lleva consigo. En *Othelo*, esta acción está enmarcada en la escena IV del III acto. Encontramos algunas diferencias en contenido y forma:

OTELLO: Desdemona, guai se lo perdi! Guai!

Una possente maga ne ordia

Lo stame arcano:

Ivi è riposta l'alta malia

D'un talismano.

Bada! Smarrirlo,

Oppur donarlo è ria sventura!²¹⁵

OTHELLO: C'est une faute. Ce mouchoir, une Égyptienne le donna à ma mère...

C'était une charmeresse qui pouvait presque lire les pensées des gens: elle lui dit que, tant qu'elle le garderait, elle aurait le don de plaire et de soumettre entièrement mon père à ses amours; mais que, si elle le perdait ou en faisait présent, mon père ne la regarderait plus qu'avec dégoût et mettrait son coeur en chasse de fantaisies nouvelles. Ma mère me le remit en mourant et me recommanda, quand la destinée m'unirait à une femme, de le lui donner. C'est que j'ai fait. [...] L'égarer ou le donner, ce serait une catastrophe qui n'aurait point d'égale.²¹⁶

La escena en la ópera sigue con un diálogo que en el drama de Shakespeare aparece en la escena II del IV acto:

²¹⁵ OV, 210-212. "Otelo: ¡Desdémona, ay si lo pierdes! ¡Ay! / Una poderosa maga urdió / los hilos secretos: / allí reposa la alta hechicería / de un talismán. / ¡Cuidado! ¡Perderlo / o regalarlo es cruel desventura!" (T.A.)

²¹⁶ OFVH, 56. "Otelo: Es una lástima. Ese pañuelo se lo dio una egipcia a mi madre. Era una maga que casi podía leer los pensamientos de las gentes. Y le dijo que mientras lo conservara, la haría atractiva y sometería eternamente a mi padre a su amor; pero que, si lo perdía o entregaba, los ojos de mi padre se apartarían de ella con disgusto y su alma se lanzaría a la caza de nuevas inclinaciones amorosas. Al morir me lo dio, y recomendóme que cuando el Destino quisiera que me casara, se lo entregase a mi esposa. Así he hecho. [...] Extraviarlo o perderlo sería una desgracia que nada podrá igualar." (T (IV), 210-211)

OTELLO: Guardami in faccia!

Dimmi chi sei!

DESÉMONA: la sposa fedel d'Otello.

OTELLO: Giura! Giura e ti danna!²¹⁷

OTHELLO: ...regardez-moi en face.

[...] eh bien! Qu'est-tu?

DESDÉMONA: Votre femme, monseigneur, votre fidèle et loyale femme.

OTHELLO: Allons! Jure cela, damme-toi!²¹⁸

Otelo comenzará a llorar. En *Othelo*, Desdémona le pregunta si acaso sospecha que su padre ha tenido algo que ver con la orden de su regreso. En la ópera todavía no ha aparecido el regreso de Otelo a Venecia y el padre de Desdémona no aparece, como hemos visto, ni es nombrado en ningún momento de la ópera. Como conclusión de la escena Otelo conduce a la puerta a su esposa para que ésta le deje solo. Mientras la acompaña pronuncia las siguientes palabras:

OTELLO: Vi credea (perdonate

Se il mio pensiero è fello)

Quella vil cortigian

Che è la sposa d'Otello²¹⁹

OTHELLO: J'implore votre pardon alors. Je vous prenais pour cette rusée putain²²⁰

de Venise qui a épousé Othello.²²¹

²¹⁷ OV, 215-216. "Otelo: ¡Mírame a la cara! / ¡Dime quién eres! / Desdémona: La esposa fiel de Otelo. / Otelo: ¡Júralo! ¡Júralo y condénate!" (T.A.)

²¹⁸ OFVH, 69. "Otelo: ...miradme a la cara. /¿quién eres tú? / Desdémona: Vuestra esposa, mi señor; vuestra sincera y leal esposa. / O: ¡Vamos, júralo y condénate!" (T (IV), 220)

²¹⁹ OV, 224-225. "Otelo: Os creía -perdonad / si mi pensamiento es innoble- / esa vil cortesana / que es la esposa de Otelo." (T.A.)

²²⁰ Queremos subrayar, a pesar de la traducción de Astrana, que F.V. Hugo utiliza el término "putain" no "courtisane."

²²¹ OFVH, 71. "Otelo: Os pido perdón, en ese caso. Os tomé por esa astuta cortesana de Venecia que se casó con Otelo." (T (IV), 221)

Escena III

Esta escena enmarca el aria de Otelo, texto cuyo contenido corresponde a la continuación de la escena II del IV acto de Shakespeare, pero en la obra teatral Otelo sigue dialogando con Desdémona:

OTELLO: Tu alfin, Clemenza,
Pio genio immortal
Dal roseo riso,
Copri il tuo viso santo
Coll'orrida larva infernal!²²²

OTHELLO: Oh! Change de couleur à cette idée, Patience, jeune chérubin aux lèvres roses, et prends un visage sinistre comme l'enfer!²²³

Escena IV

Esta breve escena está compuesta por un parlato de Otelo furioso, y la entrada de Yago anunciando la llegada de Cassio que acompaña al protagonista al balcón para que pueda presenciar, escondido, el diálogo que mantendrá con el cesado capitán. En la obra shakespeariana, una vez se esconde Otelo, Yago expresa en voz alta lo que a continuación hará: hablar a Cassio de Bianca para que éste no pueda contener la risa.

Escena V

Se trata del diálogo entre Cassio y Yago mediante el cual Yago pretende que crezca la duda en Otelo respecto a la relación entre Desdémona y Cassio. El protagonista permanece escondido mirando e intentando escuchar, aunque apenas le llegan las palabras. En el drama de Shakespeare esta acción corresponde a parte de la escena I del IV acto. Cassio cuenta a Yago que ha encontrado en su casa un bello

²²² OV, 230-231. "Otelo: Tú, al fin, Clemencia, / piadoso genio inmortal / de rosada sonrisa / ¡cubre tu rostro santo / con la horrible larva infernal!" (T.A.)

²²³ OFVH, 70. "Otelo: Paciencia, tú, joven querubín de labios de rosa, cambia de compleción! ¡Cambia, sí, y adquiere una fisonomía siniestra como el infierno!" (T (IV), 221)

pañuelo, pero que no sabe a quién pertenece, Cassio lleva el pañuelo en su bolsillo y lo muestra, diciendo que apareció en su casa "...da mano ignota".²²⁴ El alférez lo toma y lo acerca con discreción a Otelo, a diferencia de lo que sucede en el drama, en el que llega Bianca con el pañuelo que Cassio previamente le había entregado para copiar el dibujo del bordado, diciendo:

BIANCA: Comme cela est vraisemblable que vous l'avez trouvé dans votre chambre et que vous ne sachiez pas qui l'y a laissé!²²⁵

A continuación se oye un golpe de cañón que indica la llegada de la nave veneciana. En la obra teatral esta llegada se anuncia con una trompeta.

Escena VI

Otelo está colmado de ira. Ha visto el pañuelo que regaló a Desdémona en manos de Cassio. Ya tiene la prueba y pide a Yago que le traiga veneno. El alférez propone que estrangule a su esposa en lugar de envenenarla. En cuanto a Cassio, dice que será él mismo quien se encargue de su muerte. En *Othello* esta escena corresponde a la I del IV acto:

YAGO: ...val meglio soffocarla,
là, nel suo letto,
là, dove ha peccato.²²⁶

IAGO: ...étranglez-la dans son lit, le lit qu'elle a souillé.²²⁷

Es en este momento cuando Boito hace que Otelo nombre capitán a Yago, no antes, como ha hecho Shakespeare en la escena III del acto III, al contarle Yago el sueño que tuvo Cassio y que le ha visto con el pañuelo.

²²⁴ OV, 24. "...de mano desconocida." (T.A.)

²²⁵ OFVH; 65. "Blanca: ¿Qué verosímil que encontraseis esta pieza de labor en vuestro aposento y no sepáis quién la dejó allí?" (T (IV), 217)

²²⁶ OV, 254-255. "Yago: ...es mejor ahogarla, / allí, en su lecho, / allí, donde ha pecado." (T.A.)

²²⁷ OFVH, 66. "Yago: ...¡Estranguladla en su lecho, en ese mismo lecho que ella ha mancillado." (T (IV), 218)

Escena VII

Llegada de los embajadores de Venecia. Ludovico entrega a Otelo un mensaje. La acción corresponde a la continuación de la escena I del IV acto del drama. A diferencia de la obra shakespeariana, Otelo no abofetea a Desdémona en la ópera, pero sí se precipita contra ella diciéndole:

OTELLO: Demonio, taci!! (*avventandosi contro Desdemona*)²²⁸

OTHELLO: Démon! (*Il la frappe*)²²⁹

Ludovico, en ambas obras, se muestra sorprendido ante la actitud de Otelo:

LODOVICO: La mente mia non osa pensar

Ch'io vidi il vero.²³⁰

LODOVICO: Monseigneur, voilà une chose qu'on ne croirait pas à Venise, quand même je jurerais l'avoir vue.²³¹

Escena VIII

En esta escena Otelo desvela el contenido del mensaje del Dux: Otelo deberá regresar a Venecia y Cassio ocupará su puesto en Chipre. Yago se muestra sorprendido y furioso. En la ópera, cuando se expone la noticia, Rodrigo y Cassio están presentes, a diferencia de la obra de Shakespeare. Se concentran así las acciones, adquiriendo mayor peso dramático, y se gana tiempo para la música. A continuación se muestran los diferentes pensamientos de cada uno de los personajes. Todos ellos parecen ser un presagio cargado de negatividad:

²²⁸ OV, 264-265. "Otelo: ¡¡Demonio, calla!! (*abalanzándose sobre Desdémona*).” (T.A.)

²²⁹ OFVH, 67. "Otelo: ¡Diablesa! (*la golpea*).” (T (IV), 218)

²³⁰ OV, 265. "Ludovico: Mi mente no osa pensar / que lo que veo es cierto.” (T.A.)

²³¹ OFVH, 67. "Ludovico: Mi señor, nadie creería esto en Venecia, aun cuando yo jurara que lo había visto.” (T (IV), 218)

DESDEMONA: ...l'angoscia in viso

E l'agonia nel cor!²³²

EMILIA (pensando en Desdémona): La lágrima si frange

Muta sul volto mesto...²³³

LUDOVICO (pensando en Otelo y Desdémona): Egli la man funerea

Scuote anelando d'ira,

Essa la faccia eterea

Volge piangendo al ciel.²³⁴

CASSIO: L'ora è fatal! Un fulmine

Sul mio cammin l'addita²³⁵

RODRIGO: Per me s'oscura il mondo,

S'annuvola il destin²³⁶

MUJERES: Ansia mortale, bieca ne ingombra...²³⁷

HOMBRES: Quell'uomo nero è sepolcrale,

E cieca un'ombra è in lui

Di morte e di terror!²³⁸

Sobre las voces anteriores, Yago y Otelo hablan del futuro de Cassio. Yago se encargará de su muerte esa misma noche. Encontramos equivalencia de este diálogo en *Othelo* en la escena I del IV acto:

²³² OV, 272-273. "Desdémona: ...¡la angustia en el rostro / y la agonía en el corazón!" (T.A.)

²³³ OV, 277-278. "Emilia: La lágrima cae / muda sobre su triste rostro..." (T.A.)

²³⁴ OV, 274-276. "Ludovico: Él la mano funesta / agita deseosa de ira / ella su cara etérea / vuelve llorando al cielo." (T.A.)

²³⁵ OV, 274-275. "Cassio: ¡La hora fatal! Un rayo / lo indica en mi camino." (T.A.)

²³⁶ OV, 274-275. "Rodrigo: Para mí se oscurece el mundo / se nubla el destino." (T.A.)

²³⁷ OV, 279-280. "Mujeres: Ansia mortal, que adusta invade..." (T.A.)

²³⁸ OV, 280-285. "Hombres: Ese hombre negro es sepulcral, / y ¡en él hay una sombra ciega / de muerte y de terror!" (T.A.)

JAGO: Io penso in Cassio
Tu avrai le sue novelle questa notte.²³⁹

IAGO: Et, quant à Cassio, laissez moi être son croque-mort. Vous apprendrez davantage vers minuit.²⁴⁰

El resto de pensamientos sobre los que Yago y Otelo hablan son creación de Boito. Tras este diálogo, Yago se acerca a Rodrigo motivándole para que mate a Cassio. Si así lo hace, Otelo, y por tanto Desdémona, no abandonarán Chipre. En la obra de Shakespeare este diálogo se produce en la escena II del IV acto, en este caso, Yago informa de la orden de Venecia a Rodrigo, ya que éste no ha estado presente mientras Otelo relataba la noticia:

OTELLO: Or Cassio è il Duce,
Eppur se avvien che a questi accada sventura
Allor qui resta Otello.²⁴¹

IAGO: ...il est arrivé des ordres exprès de Venise pour mettre Cassio a là place d'Othello. [...] I va en Mauritanie, et il emmène avec lui la belle Desdémona, à moins que son séjour ici ne soit prolongé par quelque accident; or, il ne peut y en avoir de plus décisif que l'éloignement de Cassio.²⁴²

En el drama shakespeariano Yago dice a Cassio que Otelo deberá trasladarse a Mauritania, aunque Ludovico hablará posteriormente con Otelo sobre su vuelta a Venecia.

²³⁹ OV, 281-284. "Yago: Yo pienso en Cassio [...] Tendrás noticias tuyas esta noche." (T.A.)

²⁴⁰ OFVH, 66. "Yago: Y en cuanto a Cassio, dejad que corra de mi cuenta. Sabréis más a medianoche." (T (IV), 218)

²⁴¹ OV, 293-295. "Otelo: Ahora Cassio es el caudillo, / aunque si le sucede a éste alguna desventura / entonces aquí se queda Otelo." (T.A.)

²⁴² OFVH, 74. "Yago: ...ha venido una Comisión especial de Venecia para colocar a Cassio en el puesto de Otelo. [...] El se va a Mauritania y se lleva consigo a la hermosa Desdémona, a menos que algún accidente no le obligue a prolongar aquí su estancia, para lo cual no hay medio más seguro que eliminar a Cassio." (T (IV), 224)

Escena IX

Tras maldecir a Desdémona, y hacer salir a los que están presentes, Otelo se encuentra turbado. Yago se siente satisfecho y victorioso al verlo así. Fuera se escucha en contraste: “¡Viva Otelo!”. Mientras, Otelo se desmaya. En la obra del dramaturgo inglés el desvanecimiento del protagonista se produce al principio de la escena I del IV acto, después de que Yago le diga que Cassio ha contado que se ha acostado con Desdémona, acción que no se menciona en el libreto.

ACTO IV

El último acto de la ópera tiene lugar en la habitación de Desdémona, donde se especifica en el libreto que hay una cama, un reclinatorio, una mesa, un espejo y sillas. Sobre el reclinatorio debe aparecer una imagen de la Virgen iluminada por una lámpara. Se apunta también que es de noche.

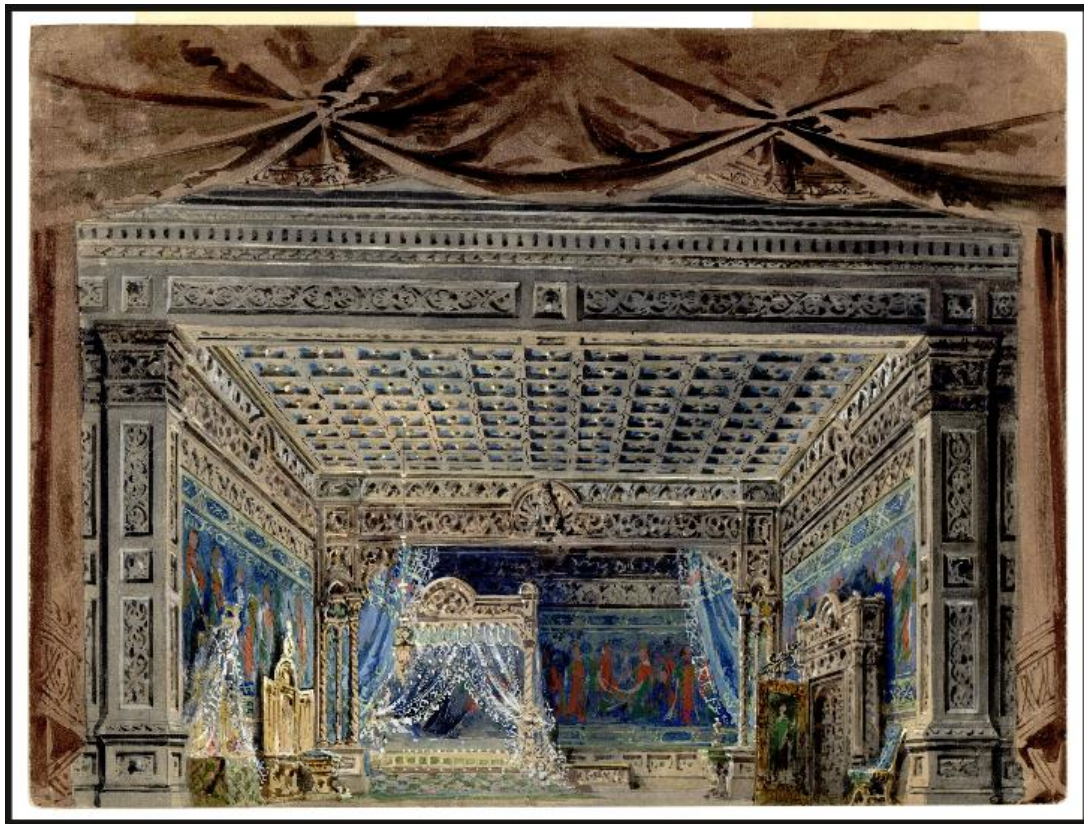


Ilustración 2. 10. La habitación de Desdémona. Anónimo

Escena I

La escena comienza con un dúo entre Desdémona y Emilia. Primero hablan de que Otelo parece más tranquilo. Luego, Desdémona pide a Emilia que saque su vestido de novia:

DESDEMONA: Distendi sul mio letto
la mia candida veste nuzziale²⁴³

En el drama de Shakespeare lo que pide Desdémona a su doncella, en la escena II del IV acto, son sus sábanas de boda:

DESDEMONA: ...cette nuit, mets à mon lit mes draps de noce...²⁴⁴

También da instrucciones Desdémona a Emilia sobre qué deberá hacer si muere antes que ella:

DESDEMONA: Se pria di te morir dovessi,
Mi seppellisci con un di quei veli²⁴⁵

En *Othelo*, en la escena III del IV acto, al Emilia comunicar a Desdémona que ya ha puesto las sábanas que le pidió, ésta responde:

DESDEMONA: Si je meurs avant toi, je t'en prie, ensevelis-moi dans un de ces draps²⁴⁶

A continuación, dentro de esta misma escena, Desdémona interpreta “la canción del sauce”, canto que entonaba la doncella de su madre al ser abandonada por su amante. Este número corresponde a parte de la III escena del IV acto de *Othelo*. En

²⁴³ OV, 326. “Desdémona: Extiende sobre mi lecho / mi cándido vestido nupcial.” (T.A.)

²⁴⁴ OFVH, 71. “Desdémona: Esta noche coloca en mi lecho mis sábanas nupciales...” (T (IV), 222)

²⁴⁵ OV, 326-327. “Desdémona: si tuviera que morir antes que tú, / entiérrame con uno de esos velos.” (T.A.)

²⁴⁶ OFVH, 75. “Desdémona: Si muero antes que tú, te suplico que me envuelvas en una de estas mismas sábanas.” (T (IV), 225)

ambos casos, “la canción del sauce” se ve interrumpida, en varias ocasiones, por algunas frases que intercambian las dos mujeres. El texto de la canción del libreto no es exactamente igual que el de Shakespeare, aunque encontramos frases muy similares:

DESDEMONA: O Salce! Salce! Salce!

Cantiamo! Cantiamo!

Il salce funebre sarà la mia ghirlanda [...]

E gli occhi suoi piangean tanto, tanto,

Da impietosir le rupi²⁴⁷

DESDÉMONA: Chantez le saule, le saule, le saule!

En tombant, ses larmes amères amollissaient les pierres. [...]

Chantez tous le saule vert dont je ferai ma guirlande!²⁴⁸

El texto original de esta aria encuentra su origen en una balada inglesa reeditada en *Reliques of Ancient English Poetry* por Thomas Percy en 1765. Esta balada estaba concebida para ser cantada por un hombre, no por una mujer. La traducción de F. V. Hugo de la obra shakespeariana contaba con unas notas de carácter informativo al final de la obra. Entre ellas, se encontraba la fuente sobre la cual Shakespeare compuso el texto de este fragmento. Hugo no menciona que esta canción cuenta con 23 estrofas en la versión de Percy, incluyendo solamente la 1, 5, 6 y 7. Así, los versos de Desdémona están tomados de la traducción que Hugo hizo de estos cuatro versos tomados de Percy:

Un pauvre être était assis souspirant sous un sycomore,

O salude! Saule! Saule!

Sa main sur son sein, sa tête sur son genou.

O saule! Saule! Saule!

O saule! Saule! Saule!

Chantez: Oh! Le saule vert sera ma guirlande.

Les froids ruisseaux couraient près de lui; ses yeux pleuraient sans cesse.

O saule! Saule! Saule!

²⁴⁷ OV, 329-300. “Desdémona: ¡Oh, sauce!, ¡sauce!, ¡sauce! / ¡Cantemos! ¡Cantemos! / el sauce fúnebre será mi guirnalda [...] / Y sus ojos lloraban tanto, tanto / que conmovían a las piedras.” (T.A.)

²⁴⁸ OFVH, 76. “Desdémona: Cantad: sauce, sauce, sauce; / sus lágrimas amargas caían y ablandaban las piedras [...] / ¡Cantad todos que un sauce verde debe ser mi guirnalda!” (T (IV), 226)

Les larmes salées es tombaient de lui et noyaient sa face.
 O saule! Saule! Saule!
 O saule! Saule! Saule!
 Chantez: Oh! Le saule vert sera ma guilande.
 Les oiseaux muets se juchaient près de lui, apprivoisés par ses plaintes
 O saule! Saule! Saule!
 Les larmes salées tomabient de lui et attendrissaient les pierres.
 O saule! Saule! Saule!
 O saule! Saule! Saule!
 Chantez: Oh! Le saule vert sera ma guilande.

Que personne ne me blame, je mérite ses dédain.
 O saule! Saule! Saule!
 Elle était née pour être belle, moi, pour mourir épris d'elle.
 O saule! Saule! Saule!
 O saule! Saule! Saule!
 Chantez: Oh! Le saule vert sera ma guilande²⁴⁹

Boito toma la “O” de Percy para introducir las estrofas del Sauce, mientras que Shakespeare las presenta del siguiente modo: “Swing willow, willow, willow”,²⁵⁰ en su obra, tras cada estrofa se introduce el verso de “*Chantez*”. El inicio de la tercera estrofa de Hugo, no aparece en la obra shakespeariana, pero sí en el libreto de Boito. La escena operística acaba con el mal presagio del llanto, también reflejado en el texto de Shakespeare:

DESDEMONA: Como m'ardon le ciglia!
 È presagio di pianto.²⁵¹

DESDÉMONA: ...Mes yeux me démangent; est-ce un présage de larmes?²⁵²

²⁴⁹ James A Hepokoski, "Boito and F.-V. Hugo's 'Magnificent Translation': A Study in the Genesis of the 'Otello' Libretto", *Reading Opera*, 1988, 49-50.

²⁵⁰ Ibid., 50. “se balancea el sauce, sauce, sauce.” (T.A.)

²⁵¹ OV, 336. “Desdémona: ¡Cómo me escuecen los ojos! / es presagio de llanto.” (T.A.)

²⁵² OFVH, 76. “Desdémona: ...Me escuecen los ojos, ¿Es presagio de lágrimas?” (T (IV), 226)

Escena II

La siguiente escena no aparece en la obra de Shakespeare. Se trata de una oración que Desdémona dedica a la virgen, un Ave María.

Escena III

Encontramos la correspondencia de esta escena en la II del V acto de *Othelo*. Otelو entra en los aposentos de Desdémona preguntando a su esposa si ha rezado:

OTELLO: Se vi sovviene
Di qualche colpa commessa
Che attenda grazzia dal ciel,
Imploratela tosto²⁵³

OTHELLO: Si vous vous souvenez de quelque crime que la grâçe du ciel n'ait pas
ancore absous, implorez-la vite!²⁵⁴

El general acusa a su mujer de amar a Cassio. Desdémona lo niega y pide que se presente éste y hable, pero su esposo le anuncia que está muerto, y que ella también morirá. Desdémona implora piedad. Otelو la estrangula. Emilia llega en ese momento y llama a la puerta informando de que Cassio ha matado a Rodrigo. La doncella descubre a Desdémona muriendo. Otelو confiesa que ha sido él quien la ha matado y le expone la razón:

OTELLO: Fu di Cassio la druda,
A Jago il chiedi²⁵⁵

OTHELLO: Cassio l'avait saillie! Demande à ton mari, d'aileurs²⁵⁶

²⁵³ OV, 345. "Otelو: Si consideras / que has cometido algún pecado / que necesite de la gracia del cielo / implórala inmediatamente." (T.A.)

²⁵⁴ OFVH, 83. "Otelو: Si recordáis de algún crimen que os deje aún reconciliada con el Cielo y la gracias divina, solicitud pronto el perdón." (T (IV), 231)

²⁵⁵ OV, 354-355. "Fue de Cassio la amante, / preguntale a Yago." (T.A.)

²⁵⁶ OFVH, 87. "Cassio la había seducido!... Pregúntalo, si no, a tu esposo." (T (IV), 234)

La esposa de Yago pide socorro y anuncia lo ocurrido:

EMILIA: Olà! Soccorso! Aiuto!
Otello uccise Desdemona!²⁵⁷

ÉMILIA: Au secours! Holà! au secours!... Le More a tué ma maîtresse!²⁵⁸

Escena IV

Emilia pide a Yago que desmienta la infidelidad de Desdémona. Otelo menciona el pañuelo y Emilia cuenta lo que sucedió. Cassio revela que encontró el objeto bordado en su casa. El traidor queda en evidencia y escapa. Encontramos cambios en la escena correspondiente de *Othello* (escena II del V acto). Emilia narra que encontró el pañuelo que Yago le había pedido que robase y lo cogió. Yago apuñala a Emilia y Otelo pide perdón a Cassio. Posteriormente, en ambas obras, Otelo anuncia el final de su camino y se hiere de muerte con un puñal. Sus últimas palabras antes de morir son:

OTELLO: Pria d'ucciderti... sposa... ti baciai.
Or morendo... nell'ombra in cui mi giaccio...
Un bacio... un bacio ancora...
Ah! Un'altro baccio...²⁵⁹

Muore

OTHELLO: Je t'ai embrassée avant de te tuer... Il ne me restait plus qu'à me tuer
pour mourir sur baiser!²⁶⁰

Il expire en l'embrassant

La ópera finaliza así, mientras que la obra de Shakespeare continúa con una intervención de Cassio y otra de Ludovico mandando juzgar a Yago, que ha entrado en escena de nuevo.

²⁵⁷ OV, 355. “¡Hola! ¡Socorro! ¡Ayuda! / Otelo ha matado a Desdémona!” (T.A.)

²⁵⁸ OFVH, 87. “¡Socorro! ¡Hola! ¡Socorro! ¡El moro ha matado a mi señora!” (T (IV), 235)

²⁵⁹ OV, 363-364. “Antes de matarte... esposa... te besé. / Ahora, muriendo... en la sombra en la cual me tiendo... / un beso... aún otro beso... / ¡Ah! Otro beso... / (*Muere*).” (T.A.)

²⁶⁰ OFVH, 92. “¡Te besé antes de matarte!... ¡no me queda más que este recurso: darme la muerte para morir con un beso! / (*Muere*).” (T (IV), 237)

A continuación se enumeran por actos las escenas de la obra de Shakespeare que no aparecen en la historia de la ópera:

ACTO I

1. Parte de la escena I: momento en que Rodrigo y Yago van a hablar con el padre de Desdémona.
2. La escena II completa: en la que Cassio anuncia a Otelo que le han convocado para reunirse con el Dux y en la que Brabancio, padre de Desdémona, llama ladrón a Otelo por haberle robado a su hija.
3. La escena III, salvo el momento en que Desdémona y Otelo cuentan cómo se enamoraron el uno del otro, y parte del diálogo de Yago y Rodrigo: el Dux y los senadores hablan sobre estrategia militar. El Dux manda a Otelo a Chipre. Desdémona quiere acompañarlo. Otelo pide a Yago que su esposa, Emilia, vaya junto a Desdémona en su aventura. En cuanto al diálogo entre Yago y Rodrigo, el componente que se eliminará en el libreto es la constante alusión al dinero.

ACTO II

1. Parte de la escena I: la llegada de Desdémona y su diálogo con Yago, en el que hablan sobre “la mujer”. Parte del monólogo final de Yago en el que confiesa que cree que Cassio está enamorado de Desdémona y que incluso él mismo la quiere. Asimismo, expone que piensa que Cassio “se mete en su cama”. A continuación afirma que provocará unos celos tan fuertes en Otelo que la razón no podrá curarlos.
2. La escena II desaparece por completo: el Heraldo anuncia el hundimiento de la escuadra turca y la celebración de la boda de Otelo y Desdémona.
3. Parte de la Escena III: en la que Otelo pide personalmente a Cassio que la celebración sea comedida así como que se ocupe de la guardia. También desaparece gran parte del monólogo de Yago en el que habla sobre la generosidad y bondad de Desdémona que se convertirá en la red que atrape a todos. Al mismo tiempo, cuenta cuál será su plan: hacer que Emilia interceda por Cassio ante Desdémona y que Otelo descubra a Cassio suplicante con Desdémona.

ACTO III

1. Escena I: primera aparición del bufón o gracioso, con un músico y con Cassio. Se trata de un gag cómico que no hace avanzar la historia. A continuación Cassio, al entrar Emilia, le pide que le facilite un encuentro con Desdémona.
2. Escena II: desaparece también por completo. Otelo da una carta a Yago para que la haga llegar al piloto de la nave presentando sus respetos al Senado.
3. Escena III: el inicio de esta escena en el que Desdémona asegura a Cassio que mediará entre él y su esposo.
4. Escena IV: la primera parte de la escena. Se trata de un diálogo entre el bufón y Desdémona, quien le pide que busque a Cassio y le diga que ya ha hablado a su esposo en su favor. También desaparece un breve diálogo entre Desdémona y Emilia en el que la esposa de Otelo pregunta a su dama de compañía si ha visto su pañuelo. Desaparece, asimismo, la reflexión que hace Emilia sobre los hombres, diciendo que uno o dos años no son suficientes para conocerlos: “Nos comen glotonamente y cuando están saciados, nos vomitan”²⁶¹. A continuación Cassio vuelve a pedir a Desdémona que interceda por él. También desaparece el diálogo que mantienen Desdémona y Emilia sobre los celos. La conversación del final de la escena tampoco encontrará lugar en la adaptación de Boito. Se trata del momento en que Cassio pide a Bianca que copie el bordado de un pañuelo que ha encontrado en su aposento: “antes que sea reclamado, como probablemente lo será, quisiera tener una copia.”²⁶²

ACTO IV

1. Escena I: la primera parte de esta escena. Se trata de un diálogo entre Otelo y Yago en el que hablan de la honra. Tampoco aparece en el libreto operístico el momento en que llega Bianca para devolver el pañuelo a Cassio mientras Otelo está escondido viendo la escena.
2. Escena II: el inicio de esta escena, conformado por un diálogo entre Otelo y Emilia en el que el protagonista pregunta a la esposa de Yago si alguna vez ha

²⁶¹ T (IV), 211.

²⁶² T (IV), 213.

visto a Desdémona y Cassio juntos. Se omite también la reflexión sobre Emilia que hace Otelo tras este breve diálogo: "...es una simple alcahueta que no puede decir mucho. Es una ramera astuta, un gabinete de infames secretos cerrados a llave..."²⁶³. Desaparece, a su vez, el diálogo que posteriormente mantienen Yago y Desdémona, en el que ésta pide consejo al alferez para recobrar el afecto de su esposo. Parte de la conversación que mantendrán Yago y Rodrigo a continuación, no encuentra lugar en la ópera. En él, Rodrigo traslada a Yago que renunciará a cortejar a Desdémona y que se ha quedado sin dinero. También le comunica que intentará recuperar las joyas que le dio para que se las hiciese llegar a Desdémona.

3. Escena III: parte del diálogo mantenido por Emilia y Desdémona en el que Desdémona pregunta a Emilia, a propósito de la canción del sauce, si cree que hay mujeres que engañan tan vilmente a sus maridos.

ACTO V

1. Escena I. Desaparece por completo. En ella encontramos a Yago dando instrucciones a Rodrigo sobre cómo matar a Cassio. Seguidamente Yago hace una reflexión en voz alta sobre qué pasará si sobrevive Cassio o Rodrigo, ya que si lo hace este último le reclamará el oro y las joyas que le dio para Desdémona. Si quien sobrevive es Cassio, Otelo podrá descubrir su juego. La conclusión es que ambos deben morir. Posteriormente Yago hiere a Cassio en la oscuridad. Más tarde, Yago mata a Rodrigo y hace creer a Graciano, Ludovico, Bianca y Emilia que Rodrigo y otros atacaron a Cassio. Bianca cuenta que su amante había cenado en su casa.
2. Escena II. La primera parte de esta escena. Se trata de un monólogo de Otelo en el que habla sobre la inminente muerte de su amada, Desdémona. Yago llama a su esposa "¡infame puta!",²⁶⁴ y después de que ésta desvele lo sucedido con el pañuelo, es asesinada por su marido. A continuación Otelo hiere a Yago y pide perdón a Cassio. Ludovico saca dos cartas que llevaba Rodrigo en su bolsillo. En una se habla de que él mismo se encargaría de la muerte de Cassio y la otra presenta una queja hacia Yago. Ludovico despoja a Yago de su cargo,

²⁶³ T (IV), 220.

²⁶⁴ T (IV), 236.

ofreciéndole el mando de Chipre a Cassio y pide que se atormente a Yago sin que muera. Tras el suicidio de Otelo que pone fin a la ópera, Shakespeare incluye una intervención de Cassio en la que dice que Otelo tenía deshecho el corazón, y otra de Ludovico que manda a Graciano disponer de los bienes de Otelo y a Cassio juzgar a “este infernal malvado”,²⁶⁵ Yago.

²⁶⁵ T (IV), 239.

CAPÍTULO 3. LA MÚSICA

La música de *Otello* por sí sola produce un efecto impactante en quien la escucha. Su originalidad se advierte desde los primeros compases, con la sonoridad de una grandísima orquesta que arranca con un acorde de undécima fuera de un contexto armónico. Verdi, a lo largo de esta partitura desarrollará un lenguaje que deja atrás los convencionalismos de sus primeras óperas,²⁶⁶ cerrando y acotando los números musicales con pasajes cadenciales que romperán o difuminarán las formas consagradas que conformaban la estructura de las óperas italianas.²⁶⁷ El maestro bussetano, no obstante, incluirá momentos en los que se reconoce un lenguaje más tradicional que supondrán un soplo de frescura en medio de la densidad de este drama.

Ya que las aproximaciones analíticas musicales que se han hecho de esta obra se centran fundamentalmente en la evolución de las estructuras formales, intentando detectar las reminiscencias de las mismas, y dado que consideramos que el deseo de Verdi era escapar de ellas, abordamos a continuación un análisis de la partitura completa centrado en la parte armónica y motívica con el fin de despejar qué lenguaje utiliza para independizarse de la forma.

3.1. ANÁLISIS MUSICAL DE LA OBRA

OTELLO

ACTO I

Introducción de 13 compases orquestales sin armadura en 4/4 compuestos por la sucesión de arpeggios de dominantes indefinidas, no ceñidas a ninguna tonalidad concreta, ya que el acorde de séptima disminuida está circunscrito a ocho posibles tonalidades, por

²⁶⁶ Verdi, en sus primeras óperas adapta el lenguaje a las exigencias de las formas establecidas, apoyándose en cadencias para delimitar la estructura, buscando el desarrollo musical no en la armonía sino en la dimensión melódica y rítmica, aunque en ocasiones vaya en detrimento de la ilustración del contenido del texto.

²⁶⁷ Nos referimos a los siguientes esquemas estructurales: introducción orquestal o recitativo + *cantabile* + *tempo di mezzo* + *cabaletta* y, para números de conjunto, *primo tempo* + introducción + *cantabile* + *tempo di mezzo* + *stretta*. Estas estructuras encontrarían su excepción en las piezas compuestas por un solo movimiento y en las introducciones, éstas últimas formadas por un movimiento coral que sigue a la sinfonía o preludio.

lo que otorga ambigüedad tonal. Se trata de un recurso de la música programática, en este caso utilizado para situarnos en una tormenta.

The image shows a page of handwritten musical notation for Giuseppe Verdi's opera *Otello*. The score is written on aged, yellowed paper and includes parts for various instruments and voices. At the top, it is marked "Alto" and "Op. 76". The instruments listed on the left include Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Horns (1-4), Trumpets (1-4), Timpani, Percussion (Batteria), and various strings (Violins, Violas, Cellos, Double Basses). There are also parts for the Chorus (Coro) and specific vocal soloists (Soprano, Alto, Tenor, Bass). The notation is dense, with many notes, rests, and dynamic markings. There are several handwritten annotations in Italian, such as "l'oraio nella scena", "e allora la tempesta", and "S'alza subito il sipario". The score is numbered "1" in the top right corner.

Ilustración 3.1. *Otello*, partitura autógrafa, 1887

Escena I

En el paso a la escena primera no se advierte ningún cambio reseñable en la música que ponga fin a la introducción. Sigue sin haberse consolidado ninguna tonalidad. En 4/2/3 se produce una activación rítmica gracias a unos tresillos. En 6/3/2 aparece una célula basada en cuatro semicorcheas cromáticas descendentes. En 8/1/2 el coro canta un motivo construido a partir del acorde de Do menor y en 8/3/2 una variante del mismo a partir del acorde de séptima disminuida de la tonalidad de Fa menor. En 10/3/2 la trompa, con la indicación “come un lamento,” ejecuta dos veces una melodía inspirada en el motivo antes mencionado. En 13/1/1 da comienzo un coro en la tonalidad de La menor, que se desvía a la dominante en 13/3/3 y al relativo mayor en 14/1/2, resolviendo en 14/2/2 en una semicadencia. En 14/3/1 prosigue el coro, esta vez, en el tono de la subdominante y construyendo la armonía en base a una línea de bajo cromática ascendente: Fa, Sol, Sol #, La, Si *b*, Si. Este pasaje culmina en 16/2/2 con una cadencia perfecta interrumpida. Se inicia aquí un recitativo protagonizado por Yago y Rodrigo con intervenciones del coro. Un acompañamiento construido por acordes de séptima y con una escala de semicorcheas ascendente en los bajos que finaliza con una apoyatura ascendente. En 17/2/2, junto a la intervención de Yago, el patrón de la escala de semicorcheas es sustituido por el arpeggio descendente del acorde de séptima disminuida adornado con unos mordentes. Rápidamente toma el relevo el coro y al llegar a 18/2/2 se produce una cadencia tonal clara, se trata de una cadencia rota preparada en Mi Mayor y resuelta en Do # menor. En este momento unos tresillos en el acompañamiento activan de nuevo el ritmo y tras una serie de sucesiones de acordes de séptima disminuida e intervenciones del coro, se asienta en 20/2/2 la tonalidad de Sol # Mayor, que funciona como dominante de Do # Mayor, tonalidad en la que en 21/1/3 hace su primera intervención Otelo, cerrándose de manera conclusiva en 22/3/2 con una cadencia perfecta en Mi Mayor. Comienza en este momento un coro que introduce un pasaje de celebración con un cambio de compás a 6/8 y de armadura a un sostenido en 23/1/1. Aquí se van sucediendo fórmulas cadenciales siempre alrededor de los tonos de Mi menor y de Mi Mayor y pequeños motivos imitativos. Este pasaje tiene su culminación en 29/1/3 con una cadencia auténtica perfecta en el tono de Mi Mayor. Le siguen 22 compases instrumentales en los que, sin abandonar el ámbito de tónica en Mi Mayor, se producen líneas melódicas cromáticas ascendentes y descendentes y unos pizzicatos finales por

parte de las cuerdas. Por fin, en 30/3/1, el coro trae la calma con un acorde de Mi Mayor, *morendo* en una coda de cuatro compases, en los que la pulsación rítmica se desvanece. En 31/1/1 se produce un cambio a 4/4, que da comienzo a un dúo entre Yago y Rodrigo en forma de recitativo, en el que se hallan intervalos cortos. No hay un tema musical, y hasta 31/3/3 no encontramos acompañamiento. En este momento, con un acorde de Do # menor, Yago interviene, continuando la música con un acorde de séptima de dominante en segunda inversión. A continuación encontramos una secuencia descendente de cuatro acordes, los dos primeros disminuidos, ejecutados por la cuerda. En este momento desaparece de nuevo el acompañamiento musical, Yago sigue cantando a modo de recitativo. En 33/1/1 se observa un cambio de tempo y de carácter. El barítono comienza un tema en Fa # menor. Su discurso se verá apoyado e ilustrado por el acompañamiento orquestal. Dos acordes de séptima disminuida marcados preparan la siguiente frase del barítono a la que seguirá una *pausa lunga* y un cambio de armadura, desaparece el sostenido.

En 35/1/1 la melodía de Yago está acompañada por las cuerdas al unísono y octava, en 35/1/5 se rompe esta textura de la orquesta para armonizar una cadencia auténtica perfecta en el tono de Re Mayor, a partir de la cual, y a modo de progresión, se suceden dos cadencias auténticas perfectas más. Una en Fa Mayor, en 35/2/3 y otra en Sol Mayor, en 35/3/2. Ambas llevan en su resolución una línea cromática descendente de ámbito de sexta mayor. En 36/1/1 comienza un coro con una introducción orquestal de 8 compases. Se trata de un pasaje donde las voces dialogan entre ellas y con la madera de la orquesta. En 42/1/1 toman el relevo las cuerdas de registro agudo con una línea de semicorcheas picadas y acordes también picados. En 43/1/1 vuelve a cambiar la textura del acompañamiento orquestal con la incorporación de los contrabajos que de un modo *molto staccato* ejecutan un patrón de corcheas. En 47/1/1 el ritmo se dinamiza con la incorporación de unos tresillos. El compás sigue siendo 4/4. La armadura consta de un sostenido y cambiará a cuatro sostenidos (Mi Mayor) en 49/1/1. En 51/2/1 volverá a cambiar a un sostenido, por lo tanto, encontramos fluctuaciones en la modalidad de Mi. Con la misma armadura, tempo y compás, pero en clave de recitativo, vuelve a intervenir Yago (55/1/1), utilizando las mismas notas que ha empleado el coro dos compases antes. Esto se puede interpretar como un nexo narrativo musical entre estos dos números. En la orquesta, las cuerdas interpretan picados y pizzicatos y, en 55/4/1, aparece una nota pedal de Do en los bajos interpretada siempre de manera picada. En 56/3/1 el acompañamiento deja atrás toda pulsación rítmica y está basado en redondas ligadas formando acordes

enlazados que, partiendo de Do Mayor, recorren varias tonalidades sin llegar a afianzar ninguna. En 58/1/1, un cambio de compás a 2/4 con la indicación *tempo doppio*, acelera las resoluciones de acordes y culmina en 58/3/2 con una cadencia auténtica perfecta en la tonalidad de Re *b* Mayor.

Comienza en 59/1/1 el Brindis con una introducción de ocho compases instrumentales que da paso a las intervenciones de los solistas: Cassio, Yago y Rodrigo. En 59/4/3 hay un cambio de compás a 6/8, comenzando un acompañamiento basado en pizzicatos y marcando claramente los pulsos del compás. En 60/4/3 aparece el tema principal en La Mayor introducido por Yago, que contiene una primera parte festiva y una segunda basada en cromatismos descendentes. El tema culminará con una gran escala cromática descendente acompañada por la cuerda, recurso programático que representa el desvanecimiento, la caída. En 62/1/2 el coro tomará el relevo con el mismo tema, que acabará descomponiéndose al final del número en motivos presentados de manera trepidante. La intervención del coro se reducirá a la risa, el acompañamiento orquestal, a lo más básico, armónicamente hablando, y el cromatismo descendente acabará imponiéndose. Tras una serie de preparaciones, en 80/2/1 se produce una cadencia auténtica perfecta en la tonalidad de La Mayor.

La llegada de Montano se produce en 81/1/1. Se observa un cambio en la armadura a tres sostenidos, aunque no se establecerá el paso a Fa # menor hasta 87/1/3. Las voces no tienen una línea melódica definida, sino declamatoria, siendo cada vez más rico el tratamiento orquestal. En 85/1/2, cuando Yago se dirige a Rodrigo, una vez más, su frase es acompañada por la orquesta con una escala cromática descendente. Se observa un ritmo *marcato*, que ilustra la pelea entre Cassio y Montano, interrumpido súbitamente por la llegada de Otelo (89/1/1), que interviene a capela tres compases en la tonalidad de Do menor, aunque la armadura sea de Do Mayor, ya que modulará en 90/1/3 estableciéndose en el modo Mayor.

Escena II

La escena comienza con un diálogo entre Otelo, cantando a capela, y la orquesta, que en 90/1/3 acompaña con un acorde de séptima de dominante de la tonalidad de Do Mayor al tenor en el momento en que éste se dirige a Yago. Éste interviene acompañado por pizzicatos de la orquesta en pianísimo. Se encuentra un cambio de textura en 91/2/2, en la que la línea melódica de Yago da un salto de novena y el acompañamiento orquestal

pasa a los arcos para hacer un proceso cadencial en La menor que culmina en una cadencia rota en Fa. Esta cadencia da paso a la intervención de Otelo, acompañado por una alternancia de los trémolos de la cuerda con el viento-madera.

En 92/3/2 entra Desdémona. Otelo presenta a su esposa sobre un acorde de séptima de dominante de la tonalidad Mi *b* Mayor, a continuación, se mantiene el tratamiento anterior hasta 93/1/1, donde se asiste a un cambio de tempo a *poco più mosso*, observamos la nota Fa pedal en el bajo. La línea de Otelo es acompañada con otra melodía contrastante en la orquesta de carácter muy romántico, caracterizada por sus apoyaturas. La escena acaba con una cadencia en Fa Mayor auténtica perfecta, a partir de la cual aparece una nota pedal, también en Fa, con la que comienza la escena III.

Escena III

Desde la cadencia anterior, observamos 10 compases instrumentales con la nota Fa pedal, haciendo función de dominante de Si *b*, que culminan con una línea ascendente de chelo, basada en el mismo acorde con las tensiones 7 y 9 *b* que desemboca en el dúo de Desdémona y Otelo. El dúo viene introducido por una parte instrumental de siete compases ejecutado por un cuarteto de violonchelos en los que, mientras el chelo interpreta una línea descendente en el ámbito de la dominante de Sol *b*, el resto del cuarteto armoniza dicha línea con una sucesión de acordes cromatizados que contribuyen a desdibujar esta tonalidad. Se encuentra, por fin, cierto asentamiento en 94/6/3 con el acorde de Sol *b* en segunda inversión seguido del de Re *b* séptima con apoyatura novena y octava. A continuación entra Otelo con una línea melódica en la tonalidad de Sol *b* Mayor. En 95/3/2 hay una desviación de dos compases a Sol *b* menor y encontramos trémolos en la cuerda, así como un pasaje descendente, la escala completa de Re en la tonalidad de Sol menor en el momento en que habla de la guerra.

La primera intervención cantada de Desdémona se produce en 96/1/1. Observamos una melodía *cantabile*, llena de saltos de sexta y de octava. La armonía está cargada de acordes de dominantes secundarias, cromatismos y modulaciones transitorias, tres características claves en el carácter musical romántico.

En 96/4/2 hay un acorde de dominante de la tonalidad Fa Mayor que introduce el siguiente pasaje en el que el tempo se ralentiza (97/1/1), recuperándose el pulso con que se había introducido el dúo. En este momento de cambio, Desdémona toma la línea principal, uniéndose más tarde la voz del tenor. Se detecta un cambio de carácter en las

intervenciones de cada personaje, siendo las de la soprano más dulces y las de Otelo más vigorosas, al ir acompañado, este último, por patrones rítmicos breves en la madera y los metales, fusas picadas en las cuerdas y la indicación general *poco più agitato*. Al relevar de nuevo Desdémona a Otelo, vuelve a cambiar la textura en la orquesta.

Encontramos un cambio de carácter en 100/3/2 que viene dado por el acompañamiento y por la melodía de Otelo, ahora más dulce. Esta parte del dúo no tiene tan marcada la diferencia en el tratamiento musical entre las intervenciones de la pareja protagonista, llegando a ser la voz de la soprano el eco de Otelo en 102/2/2. Destacamos la escala descendente cromática que canta Otelo, que ha acompañado a Yago en sus intervenciones. A continuación, se produce un cambio de armadura. Desdémona canta en Do Mayor seguida por Otelo hasta 105/4/2, donde se prepara con un acorde de séptima disminuida un cambio de tonalidad. Se pasa entonces a Do # menor, tono en el que se desarrolla la última parte del dúo. Es aquí cuando aparece por primera vez la melodía del beso, formada por una negra con puntillo atacando la sexta del acorde seguida de una corchea, cuatro corcheas, que desembocan en una blanca, resolviendo en una corchea. La armonía de esta melodía está construida a partir de cinco redondas que descienden cromáticamente. En 107/2/3 se produce un cambio de modo de Do # menor a Do # Mayor, enharmonizado con Re *b* Mayor. El dúo acaba con un extensísimo *diminuendo allargando* y finalmente *morendo* con el que también se pone fin al primer acto.

ACTO II

Introducción orquestal de quince compases en la tonalidad de Re menor con un motivo de tresillos de semicorchea, primero en los metales, a continuación también en la madera y en las cuerdas. La armonía tiene un tratamiento más clásico, los acordes son más claros y no hay dominantes secundarias. En 109/4/1 encontramos dos compases en que se suceden, de manera canónica, cuatro entradas con un motivo compuesto del tresillo de semicorcheas y un grupo de corcheas cromáticas descendentes. En 109/5/3 se produce una cadencia auténtica perfecta en el tono de Fa Mayor, tras la cual, asistimos a una pequeña coda de cuatro compases, iniciada en la tonalidad de Re menor. En ella se desarrollan brevemente los elementos rítmicos que se acaban de exponer y que desembocan en la misma cadencia auténtica perfecta en 110/3/2.

Escena I

En 110/3/2 Yago habla con Cassio. Se repiten los motivos de la introducción en la orquesta. Cambio de textura durante la frase de Yago: “Tu dei saber che Desdémona è il Duce del nostro Duce”²⁶⁸ en la que el acompañamiento pasa a ser más *legato*. En 111/4/1, las cuerdas imitan brevemente la melodía de Yago. En 112/1/1 la voz del barítono reproduce la melodía de la cadencia auténtica perfecta en Fa Mayor, antes mencionada, volviendo a hacer lo mismo en 112/4/1. El último compás de la escena vuelve a contener tresillos de semicorchea, como en la introducción del acto, esta vez atacados fortísimo. Este compás servirá de nexos con la siguiente escena.

Escena II

Seis compases de carácter declamatorio sirven de introducción al “Credo” de Yago. Cuenta con un acompañamiento de tresillos hasta el último compás en el que la cuerda pasa a hacer trémolos. Al llegar a 114/1/1 encontramos un calderón que establece el paso al aria. El “Credo” empieza con una melodía de carácter modal de negras y blancas con acompañamiento monódico presentada por el *tutti* de la orquesta. Asistimos a un empleo muy acusado de las disonancias, trinos y trémolos en el acompañamiento, uso del tritono (Fa-Si, Do-Fa #, La-Mi *b*), asociado al diablo desde tiempos medievales. Inestabilidad armónica, empleo constante de séptimas disminuidas. Se produce un momento de reposo en 114/3/2 y 114/3/3 con una cadencia en la tonalidad de Mi *b* Mayor desdibujada con una escala ascendente de tresillos de semicorchea interpretada por los violines y el flautín, tras la cual, un silencio de blanca en la totalidad de la orquesta paraliza el discurso musical. En 114/4/1 aparece un motivo, a partir de ahora MOTIVO DEL CREDO, construido con un tresillo de semicorcheas que forman un floreo superior, un tresillo de negra-corchea y un tresillo de corcheas. Se inicia un pasaje de inestabilidad tonal, en el que las intervenciones de Yago son replicadas por la orquesta con un diseño de tresillo de semicorcheas y tresillo de negra-corchea (la cabeza del MOTIVO DEL CREDO); a su vez este pasaje está basado en una sucesión de dominantes no resueltas, que culmina en 115/3/2 en una cadencia auténtica perfecta en Do menor interpretada

²⁶⁸ “Debes saber que Desdémona es el general de nuestro general.” (T.A.)

únicamente por Yago no armonizada por la orquesta. En 115/3/2 vuelve a presentarse la melodía de carácter modal.

En 115/4/1 se afianza la tonalidad de Do menor y aparece nuevamente el MOTIVO DEL CREDO con un acompañamiento de tresillos de corchea interpretado por los metales. En 116/1/2 la melodía de Yago se activa mediante unos tresillos de corchea, que la madera de la orquesta se encarga de doblar mientras los metales “rellenan” armónicamente. En 116/2/2 se produce una cadencia rota planteada en la tonalidad de Do menor y resuelta en La *b* Mayor. En 116/4/2 aparece una versión “mayorizada” del MOTIVO DEL CREDO en el tono de Do Mayor. El aria ha ido subiendo de intensidad con un cambio de textura en la orquesta en 117/1/2, donde las cuerdas armonizan la melodía de Yago con unos trémolos; un crescendo en 117/3/2 apoyado con tresillos en los bajos; una cadencia auténtica perfecta en el tono de Re *b* Mayor y la aparición nuevamente, en 117/4/2, del MOTIVO DEL CREDO, esta vez en Re *b* Mayor; un episodio canónico entre la voz de Yago y los metales hasta llegar al punto álgido en 118/2/1, donde Yago ataca la nota más aguda hasta ahora (Fa #) y el *tutti* orquestal prepara una cadencia auténtica en el tono de Si Mayor, que finalmente no será resuelta. A partir de este punto 118/2/3 encontramos un nuevo cambio en el acompañamiento, la cuerda pasa a hacer semicorcheas *forte stacato*, después de lo cual se produce un descenso de intensidad subrayado por dos compases instrumentales en los que la cuerda *diminuendo* con un patrón descendente nos conduce a un Do grave piano. En ese momento, Yago hace un descenso cromático de 3 notas, ejecutando el acompañamiento un acorde disminuido grave.

Hallamos cuatro compases musicales con diferente carácter, más amable y solemne, en 119/1/1. Se trata de una versión armonizada de la melodía modal aparecida en 114/1/1 y en 115/3/1, que introduce la siguiente frase de Yago. En los siguientes 9 compases encontramos 3 calderones que detienen el tiempo. Los calderones interrumpen las intervenciones del barítono y tras cada uno de ellos aparece una variante del tema inicial armonizado. Después de unos pizzicatos graves interpretados por los chelos encontramos la indicación *ppppp* un momento antes que pronuncie su frase “La morte é il nulla”,²⁶⁹ la cual rompe el clima de tranquilidad que se había alcanzado. Súbitamente en 119/3/4 y de manera anacrúsica, un quintillo ascendente de fusas atacado por la madera y las cuerdas agudas da paso nuevamente al MOTIVO DEL CREDO, esta vez en Sol *b*

²⁶⁹ “La muerte es la nada.” (T.A.)

Mayor, introduciendo de nuevo el carácter diabólico de Yago. Observamos un cambio de tempo (*Allegro più di prima*) y de textura basado en tresillos de corcheas. Justo al cerrarse la intervención de Yago vuelve a aparecer el MOTIVO DEL CREDO en la tonalidad de Fa Mayor. El barítono continúa su discurso con frases en recitativo contestadas por la orquesta en un tratamiento *stacato* y *pianissimo*, construido a partir del final del MOTIVO DEL CREDO con algún *sforzando*. En 121/1/1 el acompañamiento se convierte en una escala descendente cromática. En 122/2/2 se produce, durante dos compases, un cambio de textura en la orquesta: los violines primeros doblan la melodía de Yago, mientras el resto de la cuerda armoniza de manera mucho más ligada. En 123/2/3, a partir de un movimiento cromático en el bajo, se produce una sucesión de acordes de dominante de la dominante: Fa # Si Mi La Re. En 123/3/4 se interrumpe la progresión y la textura de corcheas picadas y por tanto de su atmósfera inquietante y misteriosa, siendo sustituida por una textura ligada en la que se prepara una cadencia a la tonalidad de La Mayor, que no termina de realizarse. En 124/1/1 aparece Otelo y comienza la siguiente escena.

Escena III

Se observa un cambio de tempo a *assai moderato* y de armadura, a dos sostenidos, produciéndose un carácter más romántico y melódico con acompañamiento de cuerdas. Encontramos un diseño de negra, dos corcheas y blanca en 124/1/4, que se repite en 124/2/2 y en 124/3/2. Todo sobre una nota pedal en La.

En 124/3/2 Otelo menciona el nombre de Cassio, sobre un acorde de séptima disminuida. Se produce una cadencia auténtica imperfecta en La Mayor en 125/1/2, sin dejar de oírse la nota pedal en La. Un motivo de tres corcheas descendentes, una negra y una corchea, basado en el acorde de dominante de la tonalidad de Re Mayor nos conduce en 125/3/1 a un cambio de textura, precedido por una cadencia auténtica imperfecta en el tono de Re Mayor en 125/3/1. Este cambio está introducido por pizzicatos de contrabajo en tiempos fuertes. En 126/1/1 inmediatamente después de que Otelo y la cuerda de la orquesta hayan hecho sonar el acorde de dominante de La Mayor en segunda inversión, los violonchelos atacan la nota Mi #, produciéndose un acorde de novena menor. En 126/1/3 el Mi # pasa a convertirse en sensible y se provoca una flexión primero a la tonalidad de Fa # menor y en 126/2/1 a Do # menor. En 126/2/2 Otelo se sitúa en el ámbito de la dominante de Re Mayor respondiéndole Yago en la tónica mientras doblan su melodía los instrumentos de viento. En 126/3/3 replica Otelo en la tonalidad de Re

Mayor con una melodía doblada por las cuerdas que comienza con un tresillo de corcheas. Esta célula de tresillos es atacada por los chelos, alternándola con los fagotes. Se observa una pequeña progresión durante la que Yago repetirá texto y música de Otelo. Tres veces se expone dicha melodía, en el tono de la dominante de la dominante, ante lo cual Otelo se manifestará furioso, reflejándose en la música a través de un cambio de tempo a *allegro molto più mosso* y de intensidad. Tras un calderón, Otelo dirá: “nel chiostro dell’anima ricetti qualche terribil mostro”,²⁷⁰ frase para la que se empleará una escala cromática descendente, acompañada de tresillos de corcheas, y que desemboca en 128/3/2 en la preparación de una cadencia auténtica perfecta en mi menor, que es resuelta en 128/4/1 sobre un acorde de séptima de dominante de La en primera inversión.

A partir de 128/4/2 la orquesta ejecuta trémolos que van *sempre crescendo*, contruidos sobre acordes de séptima disminuida y dominantes sin resolver. La melodía de Otelo es de carácter declamatorio, pero destaca la presencia de tresillos de corcheas. En 129/3/1 Otelo interviene a capela, con una melodía en Re Mayor descendente que lleva consigo un tresillo de negras. Yago contesta “voi sapete ch’io v’amo”²⁷¹ produciéndose en 129/4/1 una cadencia auténtica imperfecta en el tono de Re menor.

En 129/4/1 se da un cambio de tempo a *Moderato*. Se activa el ritmo con un diseño de tresillos de corcheas encabezado por una célula rítmica compuesta por una corchea (acorde) y cuatro semicorcheas (su arpegio desplegado ascendentemente). En 130/2/2 una cadencia auténtica perfecta en el tono de La menor resuelve este breve pasaje. En 130/3/2 se observa una cadencia auténtica imperfecta en el tono de Sol menor seguida de otra cadencia auténtica imperfecta en Si *b* Mayor. Destacamos la frase de Yago: “temete signor la celosia”,²⁷² basada en la escala cromática con armonía también cromática, que descansa en 130/4/3 y 130/4/4 sobre una progresión II V del tono de Fa # menor. Tras esta intervención, en 131/1/1, hay un cambio de tempo (*lo stesso movimento negra=88*), de compás (3/4) y de armadura (tres sostenidos). La siguiente frase de Yago, en la que define los celos, está escrita en Fa # menor con lenguaje monódico y acaba en 131/3/3 con una cadencia auténtica perfecta en el tono de Fa # Mayor. En 131/3/3 Otelo replica. Hay un cambio de compás a 4/4. Encontramos reiterados acordes de séptima disminuida en 131/4/1, 131/4/2 y 132/1/1 que resuelven en 1312/1/2 en la tonalidad de Si menor. Vuelve a producirse tensión en 132/2/1 con una nueva sucesión de acordes de séptima

²⁷⁰ “en el claustro de tu alma acoges algún terrible monstruo.” (T.A.)

²⁷¹ “vos sabéis que os amo.” (T.A.)

²⁷² “temed, señor, los celos.” (T.A.)

disminuida que resuelven en 132/3/1 en la tonalidad de Mi menor. En 132/3/2 se vuelve a desestabilizar la tonalidad con un acorde de sensible transformado en uno de séptima disminuida a través de una apoyatura que, en 132/4/2, desemboca en un acorde de séptima de dominante en segunda inversión, que tras un silencio de blanca, resuelve en 133/1/1 en la tonalidad de La menor. Nos hallamos, pues, ante una cadencia auténtica imperfecta en dicho tono que se ve rápidamente interrumpido por un nuevo acorde de séptima disminuida en 133/1/1, actuando como dominante del acorde de Mi menor, que aparece en 133/1/2. En 133/2/1 Yago canta una melodía en Mi menor sin armonizar. En 133/3/1 se produce un cambio de armadura, a cuatro sostenidos y de tempo (*allegro moderato*). Comienza un bello coro interno que canta a Desdémona. Se trata de una melodía en Mi Mayor armonizada únicamente con los acordes de tónica y dominante. Nos referiremos a ella como MELODIA DEL CORO, que permite que Yago mantenga su discurso sobre una misma nota (Si) sin que se produzca ninguna disonancia. Una cadencia auténtica perfecta en el tono de Mi Mayor en 135/2/1 inaugura una nueva secuencia de seis compases orquestales que presenta la entrada de Desdémona. Se trata de un pasaje de semicorcheas, construido a partir del acorde de dominante de Mi Mayor en el que predominan, tanto en la melodía como en la armonía, líneas cromáticas. En 136/3/1 comienza de nuevo la melodía del coro, pero con un acompañamiento basado en arpeggios ascendentes y descendentes de semicorcheas derivados del pasaje descrito anteriormente.

En 138/2/1 se produce una cadencia auténtica perfecta en el tono de Mi Mayor y aparece una mandolina, que, durante dos compases, transforma a través de unos arpeggios la tónica Mi Mayor en Dominante de La Mayor, gracias a la nota Re becuadro presentada en 138/2/1. Verdi la utiliza para acompañar al coro mixto y al coro de niños. Coincide con un cambio de compás a 6/8, introducido por tresillos en el anterior 4/4. Nos encontramos en 138/2/3 y el coro de niños comienza su melodía en La Mayor, con inicio anacrúsico. En 139/1/3 se produce una flexión al tono de Si menor a través de una dominante secundaria producida por la alteración ascendente de la nota La, aunque ya en 139/2/1 con el La de nuevo natural, queda claro que nos hallábamos ante un segundo grado de La, más que ante un primer grado de Si. Se produce otra flexión, pero esta vez al tono de la dominante (Mi Mayor) en 139/2/2 y es rápidamente sofocada con un Re becuadro en 139/2/4. No obstante, en 140/1/2 un Re # vuelve a acercarnos al tono de Mi Mayor y se asienta definitivamente conduciéndonos a una cadencia auténtica perfecta en Mi Mayor en 140/2/3. Una línea descendente de 12 notas de la mandolina con la nota La alterada ascendentemente nos conduce a la tonalidad de Si Mayor en 141/1/1. El

acompañamiento de la mandolina se dinamiza pasando de corcheas a semicorcheas. La línea melódica, con inicio anacrúsico y en Si Mayor. La atacan esta vez las voces graves, mientras tenores, contraltos, sopranos y niños se encargan del relleno armónico. Encontramos una cadencia auténtica perfecta en 141/2/2 en el tono de Si Mayor y en 141/2/3 una repetición de la melodía cantada por los barítonos, pero de comienzo esta vez tético y resuelta en otra cadencia auténtica perfecta en Si Mayor en 142/1/3. En 142/2/1 aparece una variante de la melodía en el tono de Re # menor que nos conduce a una cadencia auténtica imperfecta en el tono de Fa # Mayor en 143/1/1 y que un mi becuadro transforma rápidamente en la dominante de Si Mayor. En este momento se vuelve a atacar la melodía original, resuelta, esta vez, en 143/2/2 con una cadencia rota en el tono del relativo menor (Sol # menor). Una pequeña coda nos conduce en 144/1/3, a una cadencia auténtica perfecta en el tono de Si Mayor que pone fin a la melodía.

En 144/2/1 hallamos un cambio de tempo (*ancora più animato*) y la ejecución de una variante de la melodía, en Sol # menor, a cargo de las sopranos y contraltos. Los tenores, bajos y niños se encargan del relleno armónico. En 146/1/2 aparece un La becuadro, que nos conduce en 146/2/1 a una cadencia auténtica perfecta en Mi mayor. Una pequeña parte central basada en una progresión, primero en Si Mayor y luego en Sol # menor, aparece en 146/2/2 y nos conduce de nuevo en 147/1/2 a la variante de la melodía llegando en 148/2/2 a una cadencia auténtica perfecta en el tono de Sol # menor. En 148/2/3 el compás cambia a 4/4, se vuelve a introducir la MELODÍA DEL CORO. La mandolina pasa a un segundo plano, sobresaliendo la cuerda. En 150/1/2 una cadencia auténtica perfecta en Mi Mayor unida a un pianísimo y dulce acompañamiento de cuerdas introduce el canto de Desdémona basado en la MELODÍA DEL CORO, al que se suman Yago y Otelio. En 151/1/2 se produce una cadencia auténtica perfecta en Mi Mayor. A modo de coda intervienen el coro y los niños con una melodía unitonal en Mi Mayor armonizada. Mientras, Desdémona continúa ejecutando su melodía y Yago y Otelio inciden declamatoriamente sobre las notas Mi y Si. En 153/1/2 se inicia un pasaje instrumental de semicorcheas con acompañamiento cromático, una coda del número anterior. Dichas semicorcheas son motívicas, un resquicio del acompañamiento orquestal del primer coro (136/3/1).

Se encuentra la estabilidad en 153/3/1 con un acorde de dominante de Mi Mayor y su consiguiente resolución en una cadencia auténtica perfecta seguida de una escala ascendente de dicha tonalidad que enlaza con la siguiente escena. Observamos una vez más una transición entre un número y otro, no una yuxtaposición de escenas.

Escena IV

En 154/1/1 se inicia la escena IV con una melodía de Desdémona que comienza como una dominante secundaria del II grado del tono de Sol Mayor y, tras preparar una cadencia auténtica perfecta en dicho tono en 154/2/2, su resolución se ve interrumpida por un acorde incompleto de séptima disminuida. Se produce una desviación al tono de La menor en 154/3/1 y a partir de aquí se impone una inestabilidad armónica provocada por numerosos cromatismos tanto en la melodía como en la armonía. Tensiones que no encuentran la distensión. Dominantes resueltas en nuevas dominantes, hasta que en 155/2/3 se inicia un proceso cadencial que queda resuelto en 155/3/2 con una cadencia auténtica imperfecta en el tono de Sol Mayor. A continuación encontramos una breve intervención de Otelo (Non o-ra) y con la réplica de Desdémona se desarrolla una pequeña coda en la que se deja oír el acorde de sexto grado rebajado (Mi *b* Mayor). Inmediatamente vuelven a repetirse la melodía cadencial de Desdémona y la breve intervención de Otelo.

En 156/1/1 hay un cambio de tempo a *allegro agitato* precedido de un calderón sobre un silencio, lo que hace parar un instante el tiempo, introduciendo un cambio de atmósfera. Nos encontramos en la tonalidad de Mi Mayor y escuchamos una nota pedal de dominante en el bajo (Si) que se interrumpe en 156/4/1 con la nota La # en el bajo armonizada con el acorde de séptima disminuida. Se inicia un descenso cromático en el bajo con la inestabilidad tonal consecuente, y en 157/1/2 cobra forma un proceso cadencial en Mi *b* menor que resuelve en 157/2/1 en un acorde de séptima disminuida. En 157/2/2 se inicia un nuevo proceso cadencial en Si *b* menor que no resuelve en la tónica, sino en el sexto grado (Sol *b* Mayor. Cadencia rota).

Dos compases en que la inestabilidad tonal es manifiesta desembocan, en 157/3/3, en dos acordes, uno de séptima disminuida y otro de Si *b* en primera inversión, seguidos de un silencio. En 157/4/1 se produce un cambio de tono, aunque todavía no de armadura. Desdémona interpreta una sencilla melodía en el tono de Sol menor, con la secuencia dominante-tónica y seguidamente una variante en el tono de Re menor, pero con la secuencia (dominante-sexto grado). El carácter se vuelve más tranquilo, hallamos una cadencia perfecta en 158/1/3 seguida de un cambio de armadura, a dos bemoles, de tempo (a *largo*) y de compás (a 12/8). Es importante señalar que la cadencia es únicamente musical ya que se produce en medio de una frase. Esta melodía es interrumpida

súbitamente por Otelo en 158/2/1 con un acompañamiento de semicorcheas picadas. La frase del tenor se ve inacabada por la irrupción de Desdémona que continúa con su melodía y recupera el tono anterior hablándole con amor a su esposo. Paralelamente, Yago se dirige a Emilia. Se produce entonces un *concertato* interpretado por Desdémona, Otelo, Yago y Emilia. Las intervenciones de los tres últimos destacan por carecer de carácter melódico. Se limitan a completar notas del acorde y a marcar rítmicamente las subdivisiones del compás. La intervención de Desdémona, en cambio, tiene un carácter melódico, cantable, con un registro amplio (en 159/1/1, sólo en ese compás, encontramos un Fa4 y un Re3). La frase de Desdémona concluye con una cadencia auténtica perfecta en 159/2/1. En ese momento intervienen Otelo y Yago acompañados otra vez por las semicorcheas picadas. En el último tiempo del compás 159/2/1 se inicia una cadencia auténtica perfecta en Do menor que concluye con la aparición de nuevo de Desdémona atacando la nota Mi *b* en la tonalidad de Do menor, con un acompañamiento de semicorcheas cromáticas ligadas descendentes. En 161/1/1 se produce una variante de la melodía de Desdémona a modo de progresión unitonal, pero esta vez iniciándose en la nota Do. En 162/1/1 vuelve a atacar otra variante melódica, pero desde la nota Re, sobre un acorde de dominante del tono de Fa (Do) por lo que está atacando una novena sin preparar del acorde de dominante. Nos encontramos ante una combinación de sonidos muy disonante en el siglo XIX. Los siguientes tres compases no hacen sino potenciar esta atmósfera disonante con nuevos acordes: Fa Mayor en segunda inversión con una línea cromática de semicorcheas descendentes que unen la nota Do y La *b*; Fa menor en segunda inversión con una célula melódica a cargo de Otelo que introduce la nota Re *b* en tiempo fuerte, produciendo un choque entre el Do del bajo y el citado Re *b*; de nuevo Do séptima (dominante de Fa) con novena sin preparar a cargo de Desdémona y finalmente en 163/2/1 un acorde de Fa séptima (dominante de Si *b*) en tercera inversión con un acompañamiento de semicorcheas que incluyen un Mi becuadro y una línea cromática a cargo de Otelo.

Finalmente, en 164/1/1 se resuelve la tensión con un acorde de Si *b* en primera inversión. Desdémona ejecuta un floreo seguido de un salto de sexta para atacar la nota si *b* aguda, mientras la armonía se desplaza hacia la subdominante, menorizada en el último tiempo del compás. En 164/2/1 la nota Si *b* de Desdémona es acompañada por el acorde tónica y se inicia un movimiento descendente de dosillos de corchea en la melodía de la soprano, que nos conduce en 164/2/3 a un proceso cadencial que concluye en 164/1/1 con una cadencia auténtica perfecta en el tono de Si *b* Mayor.

Se produce a partir de aquí un pasaje a modo de coda en el que, sin abandonar la tonalidad de Si *b* Mayor y alternando el primer grado con el sexto rebajado, Desdémona presenta líneas arpegiadas y valores largos, Otelo, movimiento cromático descendente de corcheas, Yago movimiento cromático descendente de semicorcheas, y Emilia únicamente ejecuta la nota Si *b* alternando corcheas y semicorcheas. De nuevo se inicia una nueva fórmula cadencia en 166/1/1 que resuelve en 166/2/1 con una cadencia auténtica perfecta en el tono de Si *b* Mayor. Se mantienen las mismas características melódicas en los protagonistas y en 167/1/2 se plantea una cadencia auténtica perfecta en Si *b* que es resuelta en 167/2/1 como una cadencia rota clásica, o sea, conduciéndonos al sexto grado rebajado (Sol *b* Mayor).

Se inicia un momento a capela que nos conduce en 168/1/1 a la misma cadencia auténtica perfecta planteada anteriormente, pero esta vez, con la voz de Otelo acompañando a la de Desdémona a distancia de sexta y resolviendo, esta vez sí, en el tono de Si *b* Mayor en 168/1/2 y, de nuevo, con acompañamiento orquestal. Desdémona, arropada por las cuerdas, interpreta una línea ascendente de corcheas en el tono de Si *b* seguida de un salto descendente de novena y una cadencia auténtica imperfecta en el tono de Si *b* Mayor en 168/2/2. Otelo y Yago intervienen atacando únicamente las notas Si *b* (Yago) y Fa (Otelo). Una cadencia auténtica perfecta en el tono de Si *b* Mayor en 169/2/2 pone en marcha una nueva textura en el acompañamiento orquestal. Se trata de una corchea ligada a una semicorchea picada y tres semicorcheas picadas. En 169/3/1 se produce una flexión al tono del relativo (Sol menor) y en 169/4/1 al tono de Do menor. Además, en 169/4/1, da comienzo la escena V. En 170/1/1 desaparece el compás y, sobre un acorde de dominante de Do menor, Yago interviene de manera casi declamada. En 170/3/1 se eliminan los dos bemoles de la armadura, se recupera el acompañamiento puesto en marcha en 169/2/2 y resuelve la dominante de Do menor en el acorde de dominante de Fa menor en tercera inversión. Se mantiene la estancia en la dominante de Fa menor sin resolver. En 171/2/1 se activa el ritmo levemente, convirtiendo las semicorcheas picadas en fusas. En 171/3/1, en los dos últimos tiempos del compás, desaparece el acompañamiento y Yago interpreta una línea melódica ascendente de tresillos de semicorchea que nos lleva en 172/1/1 a un cambio de tempo (*allegro agitato*). Otelo ataca un pasaje que parte del acorde de séptima de dominante del tono de Fa menor y nos sumerge en la indeterminación tonal, con acordes sucesivos de séptima disminuida, que encuentra la estabilidad en 172/2/3 con una línea melódica descendente de Otelo que nos conduce en 172/3/3 a un planteamiento de cadencia auténtica en Fa menor que se

resuelve en 172/4/1 de manera imperfecta. En este mismo compás se produce un nuevo cambio de armadura a cuatro bemoles. Otelo ataca la nota do, mientras los bajos dibujan una línea melódica descendente. Se produce una cadencia auténtica imperfecta a La *b* Mayor en 172/5/2 seguida de numerosas flexiones a otras tonalidades: en 173/1/1 a Do Mayor, en 173/2/1 a La *b* Mayor y en 173/2/3 a Do menor. En 173/3/3 encontramos una cadencia rota en Do menor resuelta en La *b* Mayor y a partir de aquí, la melodía de Otelo se cromatiza mientras la armonía vuelve a sumergirse en la indeterminación tonal con el empleo sucesivo de acordes de séptima disminuida.

En 174/1/1 encontramos un nuevo cambio de tempo (*allegro assai-ritenuto*) y de textura y acompañamiento: tiempos marcados e inclusión de tresillos de corchea. Otelo interpreta una melodía de carácter marcial en La *b*. Encontramos una modulación en 175/2/1 a la tonalidad de Mi *b* Mayor a través de una cadencia auténtica imperfecta. En 175/3/1 continúa la melodía marcial, pero esta vez en la tonalidad de Do *b* Mayor. Una semicadencia en 176/1/1 parece acercarnos al tono de la dominante, pero un acorde de Fa *b* Mayor en 176/1/2 nos devuelve a la tonalidad de Do *b* Mayor. En 176/2/2 un súbito acorde de Si *b* séptima nos conduce a través de una cadencia auténtica imperfecta a la tonalidad de Mi *b* Mayor en 176/3/1, donde además se produce un cambio de compás a 2/4. A través de un Re *b* en el tercer tiempo de 176/3/1 se nos acerca a la tonalidad de La *b* Mayor y ésta queda concretada con un proceso cadencial iniciado en 176/3/2 con un cambio de compás de nuevo a 4/4 y una cadencia auténtica perfecta en el tono de La *b* Mayor en 176/4/1. Aparece un cambio en el acompañamiento con un diseño de tresillos y seisillos picados. En 177/1/1 vuelve a intervenir Yago y la tonalidad de La *b* Mayor se desvanece dando paso a un pasaje sin concreción tonal donde predominan los cromatismos y los acordes de séptima disminuida. Desaparece la armadura en 177/2/1 y sólo se observa cierta estabilidad tonal a partir de 177/4/1 donde podemos escuchar el acorde de Re Mayor muy difuminado por el empleo de numerosas notas de paso; en 178/1/1, el de Sol menor; en 178/2/1 el de Fa Mayor, ambos de manera similar. A partir de aquí, una sucesión de acordes de séptima disminuida presentados de manera cromática ascendente resuelven en el acorde de Sol # Mayor en 179/3/1 sin cadencia previa. Una línea melódica sin atracciones tonales interpretada por el *tutti* de la orquesta nos lleva en 179/4/1 a una escala descendente cromática, que concluye en 179/4/2, con la nota Do viniendo desde el Fa # inferior y formando, por consiguiente, un intervalo de cuarta aumentada (tritono).

La inestabilidad tonal reina en el siguiente pasaje. Los acordes de séptima disminuida se suceden. Aparecen pequeñas aproximaciones tonales a Fa menor en 180/3/1, a Re *b* Mayor en 180/4/1, pero no se percibe auténtica concreción tonal hasta 181/2/1 con un acorde de dominante en segunda inversión y la consecuente cadencia auténtica imperfecta en Re Mayor. Una vez asentada la nueva tonalidad en 181/4/1 una nueva textura se abre paso. La madera acompaña la melodía en Re Mayor de Otelo con un acorde alterado que hace función de dominante de la dominante de la nueva tonalidad que se perfila definitivamente en 182/2/1: Fa # menor. Un Sol becuadro en 182/3/3 nos desvía hacia el tono de la subdominante y efectivamente en el compás siguiente se materializa una cadencia auténtica imperfecta en dicho tono repitiéndola en 182/4/3. En 183/1/1, a partir de una línea cromática en los bajos, vuelve a difuminarse la tonalidad y tras 183/2/1 nos hallamos de nuevo inmersos en la indefinición tonal que nos proporciona una sucesión de séptimas disminuidas. De este paisaje sonoro surge súbitamente en 184/1/2 de la mano de Yago un dibujo de gran claridad tonal, llegando a producirse en 184/1/3 una cadencia auténtica imperfecta en el tono de Mi Mayor. A partir de aquí Yago inicia una melodía a capela que parte de un Si y un Re becuadro, con lo que tonalmente nos acercaría al tono de la subdominante (La Mayor), pero al entrar el acompañamiento en 184/3/1 y escuchar la nota Mi *b*, seguida de Re, Re *b*, Do, Do *b*, vuelve a instalarse la indefinición tonal. En 185/2/1 la melodía de Yago descansa sobre la nota Fa mientras la armonía ataca un acorde de Si *b*, Fa menor en primera inversión y Sol séptima de dominante. En 185/3/1 inicia a partir de Fa # una ascensión cromática que nos lleva en 185/4/3 a una cadencia auténtica perfecta en el tono de Mi menor.

Hallamos un cambio de compás a 6/8 y de tempo a *Andantino* en 186/1/1. Yago empieza una melodía en Do Mayor. Encontramos una primera cadencia (auténtica imperfecta) en dicha tonalidad en 186/2/1. Continúa una variante de la melodía con tendencia hacia la dominante. Observamos en 186/3/1 una nota pedal de dominante mientras se suceden acordes de V grado, de VI, de IV, de II. Finalmente, en 186/4/2 se produce una cadencia auténtica perfecta en el tono e la dominante (Sol Mayor). Se suceden a partir de aquí una serie de dominantes secundarias sin resolver. En 187/2/1 la voz de Yago inicia una línea cromática descendente que abarca las notas Re y Mi, llegando en 187/2/3, en un cambio de compás a 9/8, a una semicadencia, con el acorde de dominante de Do en tercera inversión. En 187/3/1 se produce un cambio de compás a 6/8 y se activa el ritmo (*più animato*). Distinguimos una nota pedal de dominante en el bajo que se mantiene hasta 187/4/2 reforzando el carácter inconcluso de la semicadencia.

En 188/1/1 Yago ataca la nota Do y el acompañamiento armónico comienza con un sexto grado rebajado, luego una tónica en primera inversión, más tarde un acorde de séptima disminuida y, finalmente un acorde de dominante de la tonalidad de Fa en tercera inversión. En 188/2/1 observamos una sucesión, en la cuerda, de dominantes no resueltas en tónica, seguida, en 188/2/3, de un principio de proceso cadencial: acorde desplegado de Mi Mayor en segunda inversión. Proceso que se ve interrumpido por la nota Sol becuadro y una cadencia auténtica perfecta en la tonalidad de Do Mayor en 188/3/3. Toma el relevo Otelo, quien en 188/3/3 ataca la nota Do mientras es armonizada primero con la nota Sol # en el bajo y luego con la nota La. Podemos afirmar que, debido a esto, en 189/1/1 nos encontramos en la tonalidad de La menor, pero en el compás siguiente, Yago introduce la nota Sol becuadro, que junto al Do que cantará Otelo y el Si *b* que hay en el bajo, nos acerca a la tonalidad de Fa. En el siguiente compás, efectivamente oímos el acorde de Fa Mayor, pero con la nota Mi *b* en el bajo, por lo que hace función de dominante y ésta queda materializada en 189/2/1, ya que junto a una variación de tempo (*più mosso*) se inicia un pasaje en la tonalidad de Si *b* menor. Esta tonalidad queda nuevamente patente gracias a una cadencia auténtica imperfecta que encontramos en 189/3/1. Aparece, seguidamente, un cambio de tempo (*più lento*) y se inicia un pasaje de inestabilidad tonal en el que predomina el acorde de Fa haciendo de dominante, el cual desemboca en 190/1/4 a un acorde de dominante de la dominante y en 190/2/1 en una semicadencia. Súbitamente Otelo responde con giro melódico napolitano (acorde de Re *b* en primera inversión) que, a través de un cromatismo, nos conduce en 190/2/4 a una cadencia auténtica imperfecta en el tono de La *b* Mayor. Yago inicia una línea melódica en el tono de Fa # menor que, a través de unos cromatismos, nos acerca al acorde de dominante de Mi en primera inversión en 190/3/3. En 191/1/1 encontramos un cambio de armadura a tres sostenidos y de tempo (*allegro agitato*). Se inicia con el acorde de Mi Mayor, seguido del de Sol # Mayor, haciendo de dominante de Do # menor a través de una cadencia auténtica imperfecta resuelta en 191/2/1. Un acorde de Fa (becuadro) con la quinta aumentada añade inestabilidad tonal, que se ve rápidamente recuperada en 191/2/3 con una cadencia auténtica imperfecta en el tono de La Mayor. Vuelve la inestabilidad tonal en 191/3/1 con un acorde semidisminuido que resuelve en Do # menor y se presenta un acorde de Re # Mayor que parece hacer función de dominante, pero que resuelve en 191/4/1, con un cambio de tempo (*più mosso*) en un acorde de Mi Mayor en segunda inversión. Rápidamente se transforma en un acorde de Si, haciendo de

dominante, mientras el acompañamiento se basa en unos tresillos de corchea que forman floreos ascendentes.

A modo de progresión, en 192/271 vuelve a aparecer este uso de la dominante, pero ahora de Do Mayor. De nuevo, esta vez en estrecho, encontramos este uso en Re menor en 192/3/1, en Mi menor en 192/3/2 y en Fa # Mayor en 192/4/1. En 194/4/2 se mantiene el acompañamiento de tresillos para construir un pasaje de inestabilidad tonal que desemboca en 193/2/1 en un acorde de dominante de Sol (Re séptima) en tercera inversión que, en lugar de en la tónica (Sol), resuelve en un acorde de séptima disminuida en 193/2/2, seguido de uno de Fa # menor y uno de Mi Mayor; con la ayuda de un *ritardando*, resuelve en La Mayor, en 193/3/1, convirtiéndose en una cadencia auténtica perfecta. Empieza un pasaje en el tono de La Mayor en 193/3/3 con un acompañamiento en los bajos de negra ligada a tresillo de corcheas. En 194/2/1 se produce una desviación a Do # Mayor sin proceso cadencial en el que Otelo ataca un motivo anacrúsico basado en la figuración rítmica del acompañamiento en los bajos de 193/3/3. De nuevo, en 194/372, sin proceso cadencial, escuchamos la misma melodía de Otelo, pero en la tonalidad de Fa Mayor y omitiendo la anacrusa. En 195/1/2 se escucha de manera súbita, sin preparación, una cadencia auténtica imperfecta en el tono de La Mayor.

Yago en 195/1/3 interpreta una variante del motivo atacado previamente por Otelo en el tono de La Mayor, con un acompañamiento basado en un seisillo de notas cromáticas descendentes. En 196/2/2 se produce una cadencia auténtica perfecta en el tono de Do Mayor. A partir de 196/3/1 se desarrolla este motivo y su acompañamiento, pero usando acordes de séptima disminuida, que difuminan la tonalidad, hasta que en 197/2/2, y tras una escala cromática ascendente, construida con seis seisillos, encontramos un acorde de Sol Mayor en segunda inversión, que nos conduce en 197/3/2 a una cadencia auténtica imperfecta en La Mayor. Volvemos a encontrar una variante de la melodía de Otelo enriquecida con una orquestación más exuberante y con la participación también de Yago. Nos topamos igualmente con la desviación a Do # Mayor sin proceso cadencial en 199/1/2, y, de nuevo en Fa Mayor, en 199/2/2. En 200/1/1 una cadencia auténtica imperfecta nos devuelve a la tonalidad de La Mayor. Tonalidad de la que ya no saldremos hasta que termine el Acto. Los siguientes compases nos preparan para la llegada de la gran cadencia auténtica perfecta final que se construye en 200/3/2 y se resuelve en 201/1/1. A modo de coda, los protagonistas en 201/1/3 se desvían a capela hacia la subdominante para acabar resolviendo de nuevo en la tónica en 201/2/1 dando paso a unos compases instrumentales que insisten en el acorde de La Mayor, pero introduciendo

en 201/3/2 una línea cromática descendente que une las notas Sol becuadro y Mi. Se repite la misma línea en 201/4/1 y en 201/4/3. Dos compases en los que sólo suena el acorde de La Mayor ponen fin a este Acto.

ACTO III

El tercer acto comienza en la tonalidad de Fa # menor en compás 3/4. La cuerda ejecuta siete compases de *ostinato* grave sobre las notas Do # y Si #, sirviendo de acompañamiento a un tema construido a partir de tres negras ascendentes seguidas de una blanca y dos corcheas, que aparece en el tercer compás y con el que Verdi va a jugar contrapuntísticamente, tomándolo como base para hacer imitaciones desde lo grave hacia lo agudo, recorriendo todo el registro de la cuerda. Escuchamos una semicadencia en 202/4/2. Se inicia un pasaje contrapuntístico a cargo de las cuerdas en donde se sucederán acordes de dominante sin resolver, contrapunto imitativo y líneas cromáticas en el acompañamiento. Todo ello contribuye a que la inestabilidad tonal se apodere del pasaje hasta que en 203/3/1 se produce una cadencia auténtica imperfecta en el tono de Si menor. En 203/4/3 la nota Re # nos desvía hacia el tono de la subdominante (Mi menor). Encontramos el acorde de Mi menor en primera inversión en 203/5/1 y en el compás siguiente observamos cómo se prepara en los bajos la línea que nos llevará a una fórmula cadencial clásica, siendo interrumpida con un acorde de séptima disminuida, seguido de una melodía cadencia en Fa # menor que nos conduce en 203/6/3 a una semicadencia.

Escena I

Un cambio de compás a 4/4 y un acorde de Mi Mayor, que contrasta con la nota Mi # presente en la semicadencia del compás anterior, nos colora la intervención de un Heraldo desprovista de medida de compás y basada en las notas del acorde de Mi Mayor. En 204/2/2 encontramos un cambio de compás a 3/4 y la melodía cadencial aparecida en 203/6/2. En 204/3/2, tras un nuevo cambio de compás a 4/4, se sentencia la cadencia auténtica perfecta planteada de manera picarda (resuelve, en lugar de en Fa # menor, en Fa # Mayor). Se inicia un pasaje declamado entre Otelo y Yago donde hallamos un breve recordatorio cadencial en 204/4/3 con unos pizzicatos que marcan las notas Do # y Fa #. En 205/1/1 la armonía se vuelve cromática y sin resoluciones hasta 205/2/1, momento en que se perfila una cadencia auténtica imperfecta en el tono de Mi menor resuelta sobre el

acorde de tónica en segunda inversión. En 205/2/3 se produce un cambio de tempo (negra=72) y una preparación cadencial, resuelta en 205/3/1 de manera auténtica perfecta en el tono de Si menor. Una línea melódica de Yago en Si menor, a capela y sin compás nos conduce en 205/4/1 a la intervención de Otelo, quien ataca súbitamente la nota Sol, sobre el acorde de Sol Mayor, sin preparar, seguido de un acorde de dominante del Mi menor resuelto en un acorde de La # séptima disminuida sobre la nota Si, que hace función de dominante de la dominante del tono de Mi Mayor.

Escena II

En 206/1/1 encontramos un cambio de tempo (allegro moderato, negra=72) y de armadura (ahora cuatro sostenidos). Estamos en Mi Mayor. Tres compases instrumentales a cargo de la cuerda, que parten de la subdominante y desembocan en una cadencia clásica auténtica perfecta en el tono de Mi Mayor, dan paso a la intervención de Desdémona. Se trata de una melodía diatónica en Mi Mayor formada por dos semifrases, la segunda de ella concluyente con una cadencia auténtica imperfecta en Mi Mayor. En 206/3/2 Otelo inicia su intervención con una variante de la melodía de Desdémona en la que apreciamos, a través de los cromatismos Mi-Mi # y Sol #-Sol, una modulación al tono de la dominante, sentenciada en 206/4/2 con una cadencia auténtica imperfecta en el tono de Si Mayor. Un Sol becuadro en 206/4/3 nos desvía hacia la tonalidad de Mi menor que se desarrolla durante los siguientes dos compases. En 207/1/3 vuelve a intervenir Desdémona en Mi Mayor. Expone una variante de su propia melodía en la que se vuelve a escuchar el cromatismo Mi-Mi # y, tras una menorización del acorde de subdominante en 207/2/2 atacando la nota Do becuadro. Concluye con una cadencia auténtica perfecta en el tono de Mi Mayor. Otelo inicia una melodía en Do # menor que descansa en 207/3/2 en una semicadencia. Prosigue su intervención y modula de nuevo al relativo (Mi Mayor) cerrando su frase con una semicadencia en 208/1/2. Se inicia una progresión armónica que recorre grados tonales de subdominante, dominante, tónica y relativo menor. En 208/3/1 aparece un acorde de séptima disminuida que resuelve en la dominante de la dominante y ésta a su vez en la dominante en tercera inversión. En 208/4/1 vuelve Desdémona a contar su melodía, que cuenta esta vez con una desviación al tono de la subdominante (el Si # que encontramos en 208/4/2) y nos lleva a una muy conclusiva cadencia auténtica perfecta en el tono de Mi Mayor en 209/1/1. A modo de coda se vuelven a presentar los tres compases introductorios que encontramos en 206/1/1.

Desdémóna canta una línea a capela en la que parece hacer una flexión al tono de La Mayor (el Re becuadro de 209/2/1). En 209/2/2 encontramos un cambio de armadura (cuatro becuadros) y de tempo (*allegro agitato. Negra=132*). Se inicia un pasaje en La menor, con cromatismos en el acompañamiento de semicorcheas, que en 209/4/2 con la intervención de Desdémóna, se difumina tonalmente con la introducción de acordes de séptima disminuida. En 210/2/2 se produce uno en el segundo tiempo del compás que da paso a una intervención de Otelo. Su melodía a capela podría enmarcarse en la tonalidad de La menor, con una primera resolución a la dominante (Mi Mayor, en 210/3/2), y seguidamente en 210/3/3 a la dominante de Do # menor. En 210/4/1 encontramos de nuevo un cambio de armadura (cuatro sostenidos) y Otelo canta una melodía horizontal de carácter lineal en la que únicamente oímos la nota Do # mientras la armonía ejecuta el acorde de Do # menor. El 211/1/2 Otelo canta la nota Sol # con figura de redonda, durante la cual se escuchan el acorde de dominante, tónica, relativo Mayor y de nuevo dominante. Vuelve a presentarse la melodía lineal de Otelo con la misma resolución.

En 211/4/1 se produce una inestabilidad tonal que en 211/4/3 encuentra un asidero al plantear un acorde de dominante del tono de Mi. Pero esta resuelve en el tercer grado de la tonalidad en primera inversión e inmediatamente reposa en el sexto grado y en el segundo, ambos también en primera inversión. Súbitamente Desdémóna ataca la nota La, pero armonizada con el acorde de Fa Mayor y en 212/2/1 encontramos un nuevo cambio de armadura (cuatro becuadros). Los dos protagonistas intervienen de manera casi declamada dos compases con la nota Fa y los dos siguientes con Fa #, mientras la armonía se basa en acordes de séptima disminuida y trazados cromáticos descendentes. En 213/2/2 se interrumpe súbitamente la escala cromática en la nota Mi *b*. Un compás más tarde la cuerda ejecuta una melodía arpegiada descendente derivada del acorde de sensible de Si *b* Mayor en segunda inversión. El Mi *b* resultante prolonga su sonido a partir de una redonda ligada, y en 213/2/1 encontramos un cambio de compás a 6/8, de armadura a un sostenido y de tempo (*lo stesso movimento. Corchea=132*). Este Mi *b* continúa sonando y desciende un semitono para acompañar la melodía de Desdémóna, que comienza haciendo un salto de séptima y resuelve en 213/2/3 con una cadencia auténtica imperfecta en el tono de Sol Mayor. Prosigue haciendo una variante de la melodía que desemboca en 213/4/1 en una cadencia auténtica perfecta en el tono de Sol Mayor. Otelo responde incidiendo en la nota La *b* mientras le acompañan unas semicorcheas cromáticas descendentes y resuelve su frase con una melodía cadencial en Do Mayor. Desdémóna interviene en 214/1/1 con una melodía *cantabile y dolce*, en el tono de Do Mayor y,

cuando resuelve su frase con una semicadencia en 214/2/1, se inicia una escala ascendente cromática que da paso a la siguiente respuesta de Otelo, que repite la misma melodía cadencial pero resuelta en 214/2/2 en la dominante de Mi. Desdémona inicia de nuevo su línea, pero esta vez en Mi menor. La respuesta de Otelo, más estrechada, aparece reiteradamente, pero ahora en el tono de la dominante de Do. Desdémona responde con un *La b forte* y agudo armonizado con el acorde de *La b Mayor* en primera inversión. Se inicia un proceso cadencial en 215/1/3 que concluye en 215/2/1 con una cadencia auténtica perfecta en el tono de Do menor y un cambio de tempo (*più mosso. Negra con puntillo=100*). Encontramos un nuevo acompañamiento basado en doce semicorcheas haciendo una línea por grados conjuntos descendente y se asienta inicialmente la tonalidad de Do menor. En 215/3/2, una nota Fa # produce un acorde de dominante de la dominante que resuelve en la dominante y finalmente en 215/4/1 de nuevo en la tónica.

A partir de 216/1/1 una modulación sin preparar al tono de *Re b Mayor*, y la no intervención de dominantes, nos sumerge nuevamente en una gran inestabilidad tonal, que se ve acentuada en 216/2/1 con la aparición de una sucesión de acordes de séptima disminuida y líneas cromáticas en el acompañamiento, que encontrarán un momento de estabilidad en el punto culminante de Desdémona en 217/2/4 con un acorde de *Sol Mayor* en segunda inversión que parece iniciar un proceso cadencial clásico, pero que resuelve en el punto culminante de Otelo, en 217/3/1 en un acorde de *La menor* seguido de uno de *Fa Mayor*. La siguiente progresión armónica (*Mi menor-Si menor, La menor-Mi menor, Re menor-La menor*) no sitúa el centro tonal en ningún sonido concreto debido a la ausencia de dominantes. En 218/1/3 la pulsación se dinamiza con las seis corcheas del compás haciendo sonar un acorde de séptima disminuida. En 218/2/1 encontramos un nuevo cambio de compás a 4/4 y de tempo (*andante mosso. Negra=72*). Cuatro compases en los que Desdémona canta únicamente la nota *Mi* armonizada con un acorde de séptima disminuida. En 218/4/1 un súbito salto de novena mayor en la voz de Desdémona y armonizado con el acorde de *La menor* en segunda inversión parece iniciar un proceso cadencial clásico, pero es interrumpido con un acorde de *Si* (sin tercera) y la nota *Mi*, dando sensación de cadencia conclusiva en el tono de *Mi menor*.

En 218/4/4 hay un cambio de textura y Desdémona, tras dos acordes introductorios de *Sol Mayor* en segunda inversión y de *Do Mayor* en 219/1/1, junto a un cambio de tempo (*poco più animato. Negra=84*) inicia un pasaje en *La menor*, en el que sobre la nota *La*, se escuchan acordes derivados de una línea cromática descendente que resuelven en 219/2/1 con una cadencia auténtica imperfecta en *La menor*. En 219/2/2

encontramos una nueva anotación de tiempo (*come prima. Negra=72*) y la indicación “*cantabile*”. Desdémona ataca una melodía anacrúsica en el tono de Fa Mayor de carácter diatónico, pero con numerosas alteraciones, dominantes secundarias y flexiones al relativo menor en la armonía. La primera frase se cierra en 219/3/1 con una semicadencia. Vuelve Desdémona a atacar una variante de dicha melodía manteniendo su carácter diatónico e incorporando en la armonía nuevos acordes alterados como la menorización de la subdominante (Si *b* menor) en 219/3/4. Se cierra esta segunda frase de nuevo con una semicadencia en 219/4/1. Seguidamente aparecen tres compases de inestabilidad tonal en los que escuchamos acordes de séptima disminuida y en 220/1/1 se presenta el acorde de Si *b* Mayor en primera inversión haciendo función de subdominante que nos conduce a una cadencia auténtica perfecta en el tono de Fa Mayor en 220/2/1. La orquesta inicia la melodía anacrúsica de Desdémona mientras los protagonistas dialogan de manera más declamada sin abandonar la tonalidad de Fa Mayor.

Súbitamente, en 220/4/1 encontramos un cambio de tempo (*allegro agitato. Negra=132*) y de nuevo entramos en un pasaje en donde la tonalidad se difumina utilizando acordes de séptima disminuida y líneas melódicas de dominante sin resolver y numerosos cromatismos. En 222/1/1 una línea cromática descendente acaba, en el último tiempo del compás, llevándonos a la dominante de Fa. En 222/1/2 se presenta una nueva variante de la melodía de Desdémona que, en 222/2/2, ejecuta un salto ascendente de undécima sobre la nota Si *b* y el acorde de segundo grado, tras el cual podemos escuchar el acorde de dominante. La resolución de este acorde, en lugar de ser sobre la tónica, se realiza sobre un acorde de séptima disminuida y nos sumerge de nuevo en un clima de inestabilidad que durará 18 compases, sobre los que cabría destacar los trémolos de la cuerda, los diseños de semicorcheas, la sucesión de dominantes no resueltas y las prácticamente declamadas líneas melódicas de los protagonistas. Finalmente, en 223/4/2 aparece un acorde de Mi *b* menor en segunda inversión acompañando a la nota Si *b* cantada por Desdémona. En 224/1/1 el acorde de Si *b* hace función de dominante y la resolución, de nuevo, en 224/2/2 es sobre un acorde de séptima disminuida. En 224/3/1 se efectúa un cambio de armadura a cuatro sostenidos y la orquesta comienza, en Mi Mayor, a interpretar la melodía que introdujo Desdémona en 206/2/1. Otelo se une a ella en 224/3/2. Surge una flexión en 225/1 a la tonalidad de Sol # menor. Un súbito acorde de séptima de La menor en primera inversión, presentado en 225/1/1, nos conduce a una melodía cadencial descendente a cargo de Otelo en el tono de Mi menor, que resuelve sólo en la orquesta, en 225/2/1, con un nuevo cambio de tempo (*come prima*).

Negra=132). En este punto, a través de unos acordes en los metales y unas líneas cromáticas de semicorchea ascendentes y descendentes en las cuerdas, se refuerza, en primer lugar, la tonalidad de Mi menor y, a partir de 225/5/1, se introducen los acordes de séptima disminuida que difuminan la tonalidad. En 225/6/1 una escala cromática descendente de semicorcheas, armonizada con un acorde de séptima disminuida, recorre dos octavas y nos conduce a un final de la escena II en donde la inestabilidad tonal es la principal protagonista.

Escena III

Adagio. Cambio en la armadura de cuatro sostenidos (Mi Mayor) a siete bemoles (La *b* menor). Una línea cromática descendente recorre las notas de Mi *b* a La *b*, con una figuración rítmica de fusa-corchea con doble puntillo. La intervención de Otelo en el inicio de esta escena es poco melódica, insistiendo en las notas La *b* y Mi *b*, mientras escuchamos una nota pedal (La *b*) y una armonía basada en la escala de La *b* menor natural. En 227/6/2 se produce una ligera desviación hacia el tono de la subdominante (Re *b* menor) sin que la nota pedal se vea afectada hasta 228/1/2, momento en que se interrumpe. Se inicia entonces un pasaje en el que los bajos tocan una línea cromática descendente que recorre las notas Sol *b* y Re *b*, pero esta vez con ritmo de blancas. En 228/3/1 se prepara una cadencia auténtica perfecta en La *b*, pero se interrumpe bruscamente atacando el acorde de novena de la dominante de la dominante mayorizado, un acorde que permite eliminar cuatro alteraciones negativas, anticipando el cambio de armadura que se producirá en 229/1/1. Además, y ya hablando del *ethos*, las alteraciones positivas tienden a optimizar el discurso musical y las negativas a volverlo pesimista.

Hallamos en 229/1/1 otro cambio de armadura a tres bemoles, tonalidad de Mi *b* Mayor. A partir de este cambio se basa el acompañamiento orquestal en trémolos, ganando la melodía en expresividad. En 229/1/3 aparece un acorde de séptima disminuida y se inicia nuevamente en el bajo una línea cromática descendente que une las notas Mi *b* y Do *b* que resuelven, sin uso de cadencia, en 229/2/3 en el acorde de Mi *b*. Pese a toda la línea descendente y la armonización cromatizada, la melodía de Otelo carece de alteraciones accidentales, estando asentada firmemente en la escala de Mi *b* Mayor.

En 230/2/2 encontramos una cadencia auténtica perfecta en Mi *b* Mayor a partir de una melodía de Otelo formada por tres corcheas, la segunda de ellas con un mordente, una blanca y una negra. Una vez resuelta la cadencia, los violines en su registro más grave

atacan la melodía de Otelo y se escucha una progresión ascendente sin resoluciones cadenciales, cuya línea melódica estará basada en la escala ascendente de tonos enteros que nos conducirá a la siguiente escena.

Escena IV

El comienzo se presenta como una continuación de la anterior escena, con el mismo carácter, pero en fortísimo. En 231/1/2 encontramos un *parlato* de Otelo acompañado por la orquesta con trémolos y con una sucesión cromática ascendente de acordes de séptima disminuida. Únicamente encontramos concreción tonal en 232/1/1 con un acorde de séptima de dominante que resuelve, a través de una cadencia auténtica perfecta, en Mi *b* Mayor. Se produce una desviación a Mi *b* menor en 232/2/2 y una activación rítmica con la inclusión de unas semicorcheas. Ausencia cadencial y sucesión de acordes de séptima disminuida vuelven a sumergirnos en la inestabilidad tonal. En 233/1/3 la nota Sol *b* se vuelve protagonista. Mientras ésta suena, se suceden una serie de acordes de séptima portadores de la nota Sol *b*.

Escena V

En 233/3/1 se produce un cambio de armadura a cuatro bemoles. Da comienzo una melodía en Sol *b* Mayor de carácter muy claro, que acompaña la melódica intervención de Yago, ambas sin ninguna alteración alejada de la tonalidad y sin ningún cromatismo. Se cierra en 233/5/1 con una cadencia auténtica imperfecta potenciada con una nota pedal de tónica. Resuelta la cadencia, en 233/5/2, inicia Cassio su intervención y ya encontramos una primera alteración (Sol becuadro) que nos desvía hacia la tonalidad de La *b* menor, pero rápidamente, a través de unos cromatismos, se pierde una estabilidad tonal que volverá a percibirse en 234/1/3 con una cadencia auténtica imperfecta en el tono de Re *b* Mayor. En 234/2/2 se produce un cambio de armadura a cuatro becuadros. Podemos escuchar el acorde de Si menor en estado fundamental y luego en primera inversión, el acorde de Mi menor y finalmente, en 234/3/3, el nada conclusivo acorde de Re Mayor. En 235/1/1 se efectúa un cambio de tempo (*allegro moderato. Negra=100*) y el inicio de un pasaje en Si menor, que parte del ámbito de la dominante y deja clara la tonalidad en 235/2/1. Se prepara una modulación en 235/3/1 a la tonalidad de Re Mayor, pero resuelve de nuevo en el tono de Si menor. En cambio, en 235/1/1 sí se produce la

modulación a Re Mayor a través de una cadencia auténtica imperfecta. Aparece una nueva cadencia auténtica imperfecta en el mismo compás, pero en la tonalidad de La Mayor. Sólo un compás más tarde, en 235/4/2, se resuelve otra cadencia auténtica imperfecta en el Tono de Mi Mayor. En 236/1/1 se produce una nueva cadencia a Sol # menor, donde parece asentarse hasta que en 236/1/2 se establece una modulación a Mi *b* Mayor, a través de una enharmonía (Sol #-La *b*). En 236/2/1, tiene lugar un cambio de armadura a cuatro bemoles y de compás a 6/8. Da comienzo un motivo haydniano en La *b* Mayor. No se encuentra ningún cromatismo ni alteración accidental hasta que, en 236/4/5, un Mi becuadro en el bajo nos aproxima al tono del relativo menor. No obstante, esta flexión no se materializa y dos compases más tarde, sin apenas preparación, concluye en 237/2/1 con una cadencia auténtica imperfecta en el tono de Mi *b* Mayor, inmediatamente modificado a Mi *b* menor, luego se desvía a Sol *b* Mayor y en 237/3/1 un Re becuadro en el bajo vuelve a situarnos en Mi *b* menor. En 237/3/3 aparece un acorde de séptima disminuida que nos conduce al tono de la subdominante y rápidamente, a través de un acorde de Si *b* séptima de dominante, se asienta la tonalidad de Mi *b* menor con una cadencia auténtica imperfecta en 237/4/3. Vuelve el motivo haydniano en La *b* con las mismas características, las mismas flexiones y cadencias, aunque con las melodías de los protagonistas modificadas. Hallamos la misma cadencia auténtica imperfecta de 237/4/3, en 239/3/2. En 240/1/1 podemos oír, tras cinco compases de inestabilidad tonal, una cadencia auténtica imperfecta en el tono de Do *b* Mayor. Se introducen nuevos diseños en el acompañamiento a cargo de la madera, mientras asistimos a un pasaje diatónico, tanto en la melodía de los personajes (Cassio y Yago), como en la armonía, a pesar de que en 240/2/2 y en 241/2/1 se escucha una línea melódica picada cromática descendente a cargo de los violines. En 241/3/1 un Sol becuadro y una cadencia auténtica perfecta nos conducen al tono de La *b* menor, en el que Otelo hará su intervención. En 241/4/4 entramos súbitamente en la tonalidad de La *b* Mayor, a través de la subdominante de la misma. Un Re becuadro aparecido en 242/1/4 nos acerca a la tonalidad de la dominante y finalmente en 242/3/1 una cadencia auténtica perfecta en el tono de Mi *b* Mayor nos lo confirma. Cassio interpreta una escala ascendente que parte de la nota Mi *b* y que, al contar con la nota Re *b*, transforma la función del Mi *b* de tónica en dominante y, en consecuencia, estamos ya en La *b* Mayor.

En 243/1/1 se recupera el motivo haydniano en La *b* a través de una variante del mismo que nos desvía al tono de Fa menor en 243/5/1. En 243/5/2 un acorde de Sol séptima de dominante nos acerca a la tonalidad de Do Mayor, pero sin intervención de

cadencias. Sobre la nota Sol se suceden los acordes Sol séptima, Do Mayor, Sol séptima y Do Mayor. En 244/1/2 nos desviamos al tono de La menor y en 244/1/4 se construye un proceso cadencial clásico que concluye en 244/2/1 con una cadencia auténtica perfecta en el tono de Sol Mayor. En 244/2/1, tras la cadencia, la intervención de Otelo estará acompañada del acorde de Sol con novena menor, dicho de otra forma, de un acorde de Si séptima disminuida sobre la nota Sol. Esto produce una intensificación de la función de dominante y así nos conduce a la siguiente sección. En 245/1/1 encontramos un cambio de armadura a cuatro becuadros y de tempo (*allegro brillante. Negra=120*). Se inicia una melodía a cargo de Yago en Do Mayor basada en floreos inferiores de corcheas. En 251/1/1 interviene una trompeta en interno. Cambio de tempo (*allegro sostenuto*). Se produce un cambio de compás de 6/8 a 4/4. Para mantener la pulsación anterior ralentiza la pulsación negra = 100 y la melodía se basa en tresillos de corchea. El inicio de la melodía interpretada por la trompeta está basado en armónicos naturales, lo que la acerca a las melodías propias de instrumentos sin pistones como la corneta. A continuación se escucha una banda interna cuya melodía sigue estando basada en los armónicos naturales. Yago interviene en tono declamado. El interno hará de nexo con la siguiente escena.

Escena VI

La banda interna suena con carácter militar. Mientras, sobre el escenario, Otelo y Yago intervienen con su canto. Se observa la convivencia de dos escenas de diferente naturaleza. Hay unidad musical, aunque en dos planos. Por una parte, la alegre intervención de la banda, y por otra el diálogo declamado de los solistas. El desarrollo del tema musical interpretado por la banda interna da paso a la siguiente escena, en la que interviene el coro ya sobre el escenario.

Escena VII

Comienza la escena con la entrada del coro. Momento musical potente en la tonalidad de Do Mayor, con algunos cromatismos, pero muy homofónico. En 259/2/3 Ludovico da paso a su intervención con una variante de la melodía expuesta por el coro. Sus palabras, así como las de Otelo, vendrán seguidas por un recorrido ascendente del acorde de Sol Mayor, en el caso de Ludovico, y de Fa Mayor, en el caso de Otelo, con tresillos de corchea que tintarán las palabras de un color militar. Al dirigirse Ludovico a

Desdémóna este carácter desaparece, siendo sustituidos los metales por la cuerda. Melódicamente, Ludovico marca cuatro notas descendentes por grados conjuntos, Desdémóna responde con una melodía basada en tres notas también descendentes por grados conjuntos y la orquesta acompaña con escalas descendentes y saltos de octava ascendentes que imprimen expresividad. La intervención de Emilia, dirigiéndose a Desdémóna está, asimismo basada en cinco notas descendentes por grados conjuntos. Hay dos frases entre Yago y Ludovico que no tienen el motivo de los grados conjuntos descendentes, cuando se están saludando y Ludovico pregunta por Cassio. La siguiente intervención de este último recupera una melodía basada en una escala descendente.

En 263/1/1 “credo che in grazia tornerà”²⁷³ Desdémóna hace una escala completa descendente de Re # a Re # por grados conjuntos, acompañada por redondas en la orquesta. Unos compases después, en 263/3/1, Yago pronuncia la frase: “forse che in grazia tornerà”²⁷⁴ exactamente con las mismas notas que Desdémóna de Re # a Re # pero armonizada de manera diferente, con un acompañamiento de la orquesta más rico. En 264/1/2 Desdémóna vuelve a hacer una escala descendente partiendo de Fa #, siendo interrumpida por un cromatismo en 264/2/1 y por un salto de tercera ascendente. En 264/2/3 se da una agilización del ritmo. Encontramos trémolos en la orquesta y desaparecen las escalas descendentes. El carácter se vuelve más *parlato*. Destaca en este pasaje la presencia de numerosas cadencias perfectas.

Escena VIII

En 267/2/1 se produce un acelerando natural con la aparición de semicorcheas en el acompañamiento, seguido de un *crescendo sempre* que culmina en cuatro acordes fuertes con acento de Mi *b* menor, Re *b* Mayor en primera inversión, Sol *b* menor, La *b* Mayor y Do # menor en el que hay un *diminuendo* que prepara la intervención de Otelo. Durante esta intervención, el tenor interviene de manera declamatoria sobre los trémolos de la cuerda, que permanecerán hasta hasta 268/4/2. Seguidamente interviene Yago cantando un arpeggio de séptima disminuida acompañando por un acorde también de séptima disminuida *forte*. Los trémolos volverán a aparecer en 269/2/2, acompañando la

²⁷³ “creo que volverá a caerle en gracia.” (T.A.)

²⁷⁴ “quizá vuelva a caerle en gracia.” (T.A.)

línea musical interpretada por Otelo sobre la nota Do #, cambiando en algunas frases a Mi, Mi # y Fa #, para volver a Do #.

Se observa un cambio en la textura. La orquesta ejecuta un cromatismo con una rítmica especial: corchea, silencio de semicorchea y semicorchea, dibujando una escala cromática descendente. Seguidamente, Otelo, refiriéndose a Ludovico y Desdémona, dice: “Noi salperem domani”.²⁷⁵ Con esta frase, en 270/1/2, llegará un cambio de tempo a *presto* y de dinámica a fortísimo. En 270/3/1 Otelo, a capela, dirige una frase a Desdémona, y en 270/3/3 comienza un pasaje orquestal en el que se interpretan acordes oscuros en tesitura grave ejecutados por los metales, que acompañan la acción de Emilia y Ludovico. En este punto comienza el gran *finale* con el que, seguido de una breve escena IX, concluirá el acto III. Este *finale* se puede dividir en cinco partes:

1ª parte: comienza en 271/1/1 *largo*, La *b* Mayor. Encontramos un pasaje interpretado por Desdémona que va a suponer el germen del *concertato* que pondrá fin al acto. El acompañamiento está basado en dibujos descendentes de semicorchea en *pizzicato* de la cuerda grave. Desdémona describe su dolor utilizando la figura del doble puntillo seguido de semicorchea. En el acompañamiento se advierten disonancias no resueltas. En 271/3/2, tras una cadencia auténtica perfecta en el acompañamiento orquestal en la tonalidad de La *b* Mayor, observamos una indicación: *cantabile*. La melodía de Desdémona se vuelve entonces algo más expresiva y nos conduce en 272/1/1 a través de una línea cromática descendente a una cadencia auténtica perfecta en el tono de Mi *b* Mayor, concluida en 272/1/2. Tras un pasaje de fusas en la cuerda basado en el acorde de La *b* Mayor, en 272/2/1 y un cambio de tempo (*Più animato. Negra=66*) con la indicación *dolcissimo*, llega un momento más pasional. Son cuatro compases en los que Desdémona recuerda los días en que fue feliz. A continuación, aparece un pasaje cromático descendente en el que la soprano dice: “ed or... l’angoscia in viso e l’agonia nel cor”.²⁷⁶ Tras éste, una melodía muy expresiva con saltos de cuarta y octava, y con un acompañamiento basado en cromatismos descendentes, encuentra su punto culminante en 273/4/3 con un Do *b* agudo precedido por un ritmo de tresillos. Una escala descendente conducirá la melodía hasta la nota La *b*, dando paso a una cadencia perfecta en La *b* menor tras la cual comenzará la segunda parte.

²⁷⁵ “Nosotros zarparemos mañana.” (T.A.)

²⁷⁶ “y ahora... la angustia en el rostro y la agonía en el corazón.” (T.A.)

2ª parte: en 274/1/1 comienza el *concertato* en el que intervendrán Desdémona, Emilia, Cassio, Rodrigo, Ludovico, Otelo, Yago, coro de mujeres y coro de hombres. Musicalmente estamos ante un pasaje muy coral, aunque las intervenciones de Yago, Otelo y Rodrigo son mucho más *parlato*. Comienza el pasaje en La *b* Mayor y, tras la primera frase de cuatro compases en que reposamos sobre la dominante, encontramos en 275/1/2 una desviación al tono de La *b* menor. En 276/1/2 hallamos una cadencia auténtica perfecta en el tono de Do *b* Mayor. En 277/1/1 observamos una activación rítmica a semicorcheas *staccato*, primero sobre un acorde de séptima disminuida y seguidamente sobre el acorde de La *b* Mayor, sobre la nota Si pedal en el bajo. En 278/1/2 esta ambigüedad tonal se resuelve con una cadencia auténtica imperfecta en el tono de Mi *b* Mayor. En 279/1/1 se inicia un pasaje de carácter imitativo en el tono de Mi *b* menor, en el que pequeñas células de tres semicorcheas se van persiguiendo. Aparecen pequeñas desviaciones al tono de la subdominante, pero en 280/1/2 una cadencia auténtica imperfecta en el tono de Mi *b* menor nos refuerza el tono principal. En 281/1/1 se produce una modulación sin cadencia al tono de Sol *b* menor, un compás después al tono de Fa *b* Mayor, en 282/1/1 a La *b* menor y en los sucesivos compases a Sol *b* Mayor, Si *b* menor y Mi *b* menor. En 284/1/1 podemos escuchar un acorde de Fa séptima de dominante que resuelve un compás más tarde, a través de una cadencia auténtica imperfecta en el tono de Si *b* Mayor. La cuerda ejecuta unos pizzicatos mientras en los cantantes desaparece la textura contrapuntística. En 287/1/1 la tonalidad se desvía a Si *b* menor. En 288/1/1 encontramos una cadencia auténtica imperfecta el tono de La *b* Mayor. Desdémona ataca con expresión una melodía en Re *b* Mayor con cromatismos descendentes. En 290/1/2 un acorde de séptima disminuida desestabiliza la tonalidad. Se prepara una cadencia clásica en 291/1/1 con un acorde de Fa Mayor en segunda inversión seguido de uno de Do séptima de dominante, pero éste último, en lugar de resolver sobre el Fa Mayor, lo hace sobre un acorde de séptima disminuida. En 293/ 1/1 aparece una cadencia auténtica imperfecta en el tono de Do menor.

3ª parte: comienza en 301/1/1 con un cambio a *più mosso*. El coro tomará como tema principal lo que ha servido de acompañamiento a Desdémona en 271/2/1. Las semicorcheas picadas orquestales dan paso, en 304/1/2, a un mayor protagonismo de Desdémona arropada por arpegios descendentes de fusa. En 308/1/1 se activa la rítmica

con el empleo de tresillos de corchea que nos remiten al momento climático de la melodía de Desdémona 273/4/2. Este pasaje desemboca en la siguiente parte.

4ª parte: 311/1/2 *Ritenuato*. La melodía de Desdémona se ha apoderado de todo el espacio, ahora todos los personajes, coro y orquesta girarán en torno a ella, estarán subordinados a ella.

5ª parte: Está formada por la coda. Desde 315/1/2. *Allegro agitato*. Otelo interviene enfurecido, fuera de sí, mientras el resto de personajes callan. El coro responde y, a capela, el protagonista dice: “tutti fuggite Otelo”²⁷⁷ a lo que Yago responde con una escala cromática descendente completa: “lo assale una malia che d’ogni senso il priva”.²⁷⁸ El clima musical es descontrolado, basándose en acordes de séptima disminuida, que como ya hemos visto, es el recurso musical para crear desasosiego e indeterminación. El coro interviene brevemente de manera homofónica diciendo “orror” sobre el acorde de Re Mayor en primera inversión (318/1/2), dando paso a un pasaje formado por escalas descendentes de semicorcheas en la tonalidad de Re Mayor que sirve de nexo con la siguiente escena.

Escena IX

Esta escena supone la conclusión del acto III. Otelo realiza una intervención *sempre affannoso* con otras indicaciones del autor: convulsivamente y delirando, parlante. El texto que articula está basado en una escala descendente con cromatismos. Asistimos a una nueva y breve intervención de Yago mientras a lo lejos se oyen voces de coro en interno aclamando al “Leone di Venezia”.²⁷⁹ Un acorde de séptima disminuida y cromatismos descendentes se apoderan del tratamiento musical.

En 323/1/1 hallamos una cadencia perfecta en Do Mayor y once compases de reafirmación cadencial. De nuevo se asiste a un episodio contrastante entre las trompetas y coro que suenan en interno y la música que acompaña a la acción que sucede sobre el escenario.

²⁷⁷ “Huid todos de Otelo.” (T.A.)

²⁷⁸ “le asalta una magia que le priva de todos sus sentidos.” (T.A.)

²⁷⁹ “León de Venecia.” (T.A.)

ACTO IV

Un motivo construido a partir del acorde de séptima disminuida en la tonalidad de Do # menor inaugura el presente acto. Un corno inglés en Fa se encargará de presentárnoslo, y vendrá posteriormente armonizado por dos flautas, dos clarinetes en La, dos fagotes y un segundo corno inglés en Mi. Se trata de un pasaje de treinta compases en el que, por primera vez en la ópera, los instrumentos de viento madera tienen un protagonismo total. En 325/5/1 se incorpora la cuerda grave durante tres compases coincidiendo con la apertura de telón, indicado también en la partitura, y dando paso a la escena primera. Verdi utiliza estos treinta compases como un cultivo temático del que se nutrirán la orquesta y los solistas a lo largo del acto.

Escena I

La escena comienza con un recitativo casi *parlato* de Emilia y Desdémona. En 326/1/1 se van abriendo intervalos en la línea melódica de Desdémona. Ella interpreta un tema en Do # menor aparecido en la introducción. En 326/3/2 se produce una cadencia picarda en Do # Mayor en la que Verdi ha preferido enharmonizar y hacer un cambio de armadura a Re b Mayor. Unas notas marcadas de chelo nos conducen a la tonalidad de Si b menor. Finalmente, en 327/3/1, se produce una cadencia en Re b menor enharmonizada con Do # menor. El acompañamiento de dos clarinetes en La prepara la intervención parlante de Desdémona que estará arropada por la cuerda. Al pronunciar Desdémona “la canzon del salice”,²⁸⁰ el corno inglés vuelve a intervenir con una línea melódica aparecida ya en la introducción. Encontramos de nuevo una cadencia picarda en 328/3/2, en la tonalidad de Fa # Mayor, que da paso al *andante mosso*, con un cambio de compás a 2/4. Una introducción de ocho compases interpretada por la madera presenta la *Canción del Sauce*.

La línea melódica de Desdémona está basada en el motivo del corno inglés con el que se abrió el acto IV, pero atacada en la tonalidad de Fa # menor. Diversos instrumentos de viento madera: flauta, fagot y corno inglés, acompañan a Desdémona, mientras la cuerda se encarga de colorear armónicamente utilizando notas con valores largos. El resultado es de suma expresividad. Este acompañamiento se ve interrumpido cada vez

²⁸⁰ “la canción del sauce.” (T.A.)

que Desdémona canta la palabra “salce” melodía de dos notas: Re y Si, ámbito de la subdominante, repetida siempre tres veces a capela. En 329/2/5 se inicia de nuevo la línea melódica de Desdémona y en 329/3/5 se produce una desviación al tono del relativo con una cadencia auténtica imperfecta en el tono de La Mayor. Un Mi # en 329/5/4 nos devuelve a la tonalidad de Fa # menor y en 330/2/1 vuelve a producirse una cadencia picarda que nos sitúa de nuevo en Fa # Mayor.

En 330/2/4 se interrumpe la *Canción del Sauce*, produciéndose un diálogo entre Desdémona y Emilia. En 330/4/1 se retoma la canción, esta vez el acompañamiento de la cuerda se activa utilizando semicorcheas que crean líneas ascendentes cromáticas dotando a la melodía de mayor inestabilidad. En 331/1/3 encontramos una semicadencia en el tono de Fa # y en 331/3/3 volvemos a toparnos con la desviación al tono de La Mayor. Todo nos conduce de nuevo a la cadencia picarda en la tonalidad de Fa # Mayor en 332/3/1.

Una nueva línea melódica se inicia en 332/4/1, su acompañamiento, a base de mordentes en la madera y de fusas y trémolos en la cuerda, añade a este pasaje un gran dinamismo que se verá interrumpido en 333/3/3 con tres notas descendentes ya aparecidas en la introducción, cuyo acompañamiento son octavas y unísono. Intervenciones parlantes de Emilia y Desdémona como en 333/3/5 ó 334/1/5) contrastan con la línea melódica de la “canción”. En 334/1/1 una línea melódica descendente de Desdémona prepara una cadencia auténtica perfecta en el tono de Si Mayor, pero resuelve en 334/1/4 en el acorde de Mi menor en primera inversión. Se inicia una línea horizontal de Desdémona sobre unos tresillos atacando la nota Mi sin acompañamiento armónico y en 334/2/3 ésta se cromatiza ascendentemente acompañada del acorde de Do # Mayor y haciendo función de sensible de la tonalidad de Fa # menor a la que se ve abocada en 334/2/4.

Se recupera la balada en 335/3/1 con la indicación *dolce*, y en 335/4/3 con *dolcissimo*. La soprano canta por última vez “salce” en 336/1/1 siendo respondida por el corno inglés “come una voce lontana”.²⁸¹ Deja atrás aquí su canción y se dirige a Emilia agónicamente con un “buona notte”²⁸² en la nota Fa # y *pp*, acompañada de un acorde de Fa # Mayor.

²⁸¹ “como una voz lejana.” (T.A.)

²⁸² “buenas noches.” (T.A.)

Observamos una explosión melódica en 337/1/1, mientras Desdémona se despide por última vez de Emilia, preparando una cadencia auténtica perfecta en Fa # menor, consumada en 337/2/1. Tras la cadencia, la orquesta interpreta un motivo basado en tres corcheas repetidas, aparecido en la introducción, mientras los contrabajos inician una escala cromática descendente que alcanza su momento más grave en el Fa doble # de 337/3/2. Se prepara una cadencia auténtica en 337/5/4 en Sol # menor que Verdi resuelve realizando la tercera de picardía y enharmonizando con La *b* en 338/1/1. Se funde así la escena I con la II.

Escena II

Desdémona interpretará un aria que comienza en 338/1/1 con seis compases instrumentales que pasan por las tonalidades de La *b* Mayor, Do *b* Mayor y Fa Mayor sobre la nota Mi *b* pedal. En 338/2/3 la soprano cantará sobre la nota Mi *b* una introducción de cinco compases mientras la cuerda inicia un recorrido cromático que nos conduce de la tonalidad Do menor, en 338/2/3, hasta la dominante de La *b* Mayor en 338/5/2. Encontramos la activación de la melodía en 339/1/1 con un tema musical en la tonalidad de La *b* Mayor. Se trata de un periodo que está formado por dos semifrases, la primera tiene textura monódica y armonía diatónica, y la segunda textura polifónica y armonía cromática. El tema concluye en 339/3/4 con una cadencia auténtica perfecta en Sol *b*. En 339/4/1, tras una línea cromática descendente en los bajos de cuatro notas que unen Sol *b* y Mi *b*, observamos una frase que nace en Mi *b* Mayor. Momentáneamente se desvía a La *b* menor para iniciar finalmente un proceso cadencial en Mi *b* menor. Este proceso se ve interrumpido en 340/1/2 por una dominante de La *b* Mayor y una línea de seis corcheas que forman un cromatismo ascendente. El cromatismo nos conduce a la recuperación del tema a través de una cadencia auténtica imperfecta, cuyo acorde de dominante contiene una quinta aumentada (Si becuadro). En 340/1/3 se presenta una variante de la primera de las semifrases del tema concluyendo en 340/3/2 con una cadencia auténtica imperfecta en La *b* Mayor y cuatro compases en los que se reafirma la tonalidad, tras los cuales se vuelve a la introducción 340/4/3. Desdémona canta su introducción vocal sobre la nota Mi *b* mientras la cuerda ataca la variante de la primera de las semifrases del tema. El pasaje concluye en 341/2/1 con una nueva cadencia auténtica imperfecta en La *b* Mayor. Tanto la orquesta como la soprano insisten en el

acorde de La *b* Mayor. En 341/2/5 el acompañamiento cierra el número con otros seis compases instrumentales, esta vez con el La *b* sobreagudo como nota pedal.

Escena III

En 341/4/1 los contrabajos interpretan una línea melódica ascendente partiendo de la nota Mi, la nota más grave de su registro. Se inicia un diálogo entre los contrabajos, los cellos y las violas que desemboca en una cadencia auténtica imperfecta en La *b* menor tras un intenso y súbito crescendo, interpretada fortísimo por el *tutti* de la orquesta en 343/1/1. En este momento se da paso a la intervención de la madera y en 343/2/1 hay un cambio de armadura a La menor. Mientras la cuerda realiza un trémolo en La menor con *ppp*, el fagot y el corno inglés al unísono dibujan una melodía basada en el arpeggio ascendente de La menor. En 343/3/3 la cuerda interpreta con la indicación *dolce* la “melodía del beso”. Se inicia una línea parlante entre Desdémona y Otelo. En 344/2/1 se produce un cambio de compás a 3/2 y de armadura a Fa menor. Los protagonistas siguen dialogando mientras la orquesta acompaña con un motivo que había sido expuesto anteriormente por las violas, en 342/2/2, basado en una progresión de terceras de semicorcheas. Las intervenciones de Otelo están basadas en una sola nota, Do.

Se produce un cambio de compás en 345/3/1 a 4/4. A partir de este momento se activan las intervenciones de Desdémona cuya movilidad melódica contrasta con el poco movimiento de la línea del tenor. En 346/3/2 se inicia un proceso cadencial que culmina en 347/1/1 con una cadencia auténtica perfecta en Sol *b* Mayor, enharmonizada con Fa # Mayor.

En 347/1/1 cambia la armadura a Fa # menor. La alternancia en las intervenciones de Desdémona y Otelo se acelera, así como el acompañamiento orquestal. El carácter de las dos voces se vuelve *parlato*. En 348/3/2 se produce un alto rítmico en la orquesta, sobre un acorde de séptima disminuida mientras Otelo dibuja una línea descendente que nace en la nota La aguda y muere en el Do grave diciendo: “Pensa che sei sul tuo letto di morte”.²⁸³

A partir de 349/1/2 la orquesta se activará o desactivará rítmicamente en función del contenido de las intervenciones de los solistas. El dúo de Desdémona y Otelo alcanza

²⁸³ “Piensa que estás en tu lecho de muerte.” (T.A.)

su clímax musical en 351/3/1, donde se produce un cambio de armadura y un grito de Desdémona sobre un acorde de séptima disminuida interpretado por el *tutti* de la orquesta con *fff* durante cinco compases. En este pasaje se alternan trémolos, tresillos y síncopas, y tras ellos se inicia un *diminuendo* basado, de nuevo, en el acorde de séptima disminuida que nos conduce a la calma. En 352/3/4 Otelo canta en *pp* sobre un acorde grave de Fa Mayor. La historia se activa con un diálogo con carácter parlato entre Otelo y Emilia, al que se suman intervenciones de la agonizante Desdémona, quien, después de cantar cuatro breves semifrases basadas en la escala cromática descendente y en la “canción del sauce”, en 354/3/5 expira entre dos acordes de pizzicatos de cuerdas que forman una semicadencia en el tono de La menor.

En 354/4/1 se inicia un diálogo a capela entre Otelo y Emilia que desemboca en el inicio de la escena IV (355/3/2).

Escena IV

Cambio de tempo (*come prima*. Blanca=80). Acompañamiento orquestal de semicorcheas descendentes basado en el acorde de séptima disminuida. Intervenciones de Ludovico, Cassio, Otelo, Emilia y Yago de carácter *parlato*, con acompañamiento trepidante que se ve interrumpido durante breves momentos en que los cantantes intervienen a capela, como en 357/1/2 y en 359/2/2. En esta escena la orquesta aprovecha los silencios de los solistas para intercalar escalas cromáticas ascendentes de fusas, trémolos y acordes picados por metales en fortísimo. En 360/1/1 se inicia una escala cromática descendente que desemboca en el último solo de Otelo, comenzando éste en 360/2/4. El acompañamiento está basado en acordes con figuras de redondas ligadas. En 360/5/4 una frase interpretada por el oboe interrumpe sutilmente este acompañamiento. La frase se funda en el motivo del beso. En 361/1/1 hay un cambio de tempo y de armadura a dos sostenidos, pero Otelo sigue su intervención a capela. Tras una cadencia auténtica perfecta en Fa # menor, en 361/2/3, unos arpeggios de tresillo en los chelos inyectan cierta pulsación rítmica que se ve interrumpida en 362/1/1, momento en que Otelo vuelve a intervenir con una línea melódica descendente en Mi Mayor. En 362/2/3 un *crescendo* súbito acompaña la frase del tenor, “Ho un’arma ancor!”²⁸⁴ que resuelve en el siguiente compás con un acorde fortísimo de séptima disminuida y cambio de tempo

²⁸⁴ “¡aún tengo otra arma!” (T.A.)

con la intervención breve de Cassio, Ludovico y Montano sobre un progresivo *diminuendo*. Una escala cromática descendente ejecutada por la cuerda conduce a un nuevo cambio de tempo y de textura. En 363/1/5 se inicia un acompañamiento ya aparecido en 343/2/2 a cargo del corno y el fagot. Mientras, la cuerda interpreta un trémolo, pasando a atacar en 363/4/2 por última vez el “tema del beso” coincidiendo con un cambio de armadura a cuatro sostenidos. Una cadencia auténtica perfecta en Mi Mayor coincide con la muerte de Otelo en 364/2/4. A partir de este momento encontramos diez compases con un Mi pedal sobre el que se suceden los acordes Mi Mayor, Do Mayor, La menor y Fa Mayor. En 364/3/4 cae el telón sobre el acorde de Mi Mayor.



*Ilustración 3.2. Otello. Disegno preparatorio per a calendario tascabile.
Leopoldo Metlicovitz*

CAPÍTULO 4. INTERACCIÓN ENTRE MÚSICA Y TEXTO

La riqueza del *Otello* verdiano va a estribar en la grandeza que la música proporciona al texto, aportando una nueva dimensión a la que las palabras por sí solas no pueden aspirar. La música alimenta al texto y el texto establece las premisas sobre las que se desarrollará la música. Los timbres, las intensidades, los dibujos melódicos, la armonía, todo va a responder a las exigencias de los versos para redimensionarlos, llenando de emociones al espectador. Verdi ejecutará con gran maestría este ejercicio. A continuación, ofrecemos un análisis del que se desprende qué recursos utiliza el compositor para lograr efectos tan poderosos como los que experimentamos al escuchar esta ópera en momentos como la potente tormenta inicial, la impactante llegada de Otelo, el desequilibrante brindis, el encantador dúo de amor de los protagonistas, el diabólico Credo de Yago, las hermosas arias de Desdémona en el desasosegante cuarto acto, o el sublime final de la obra.

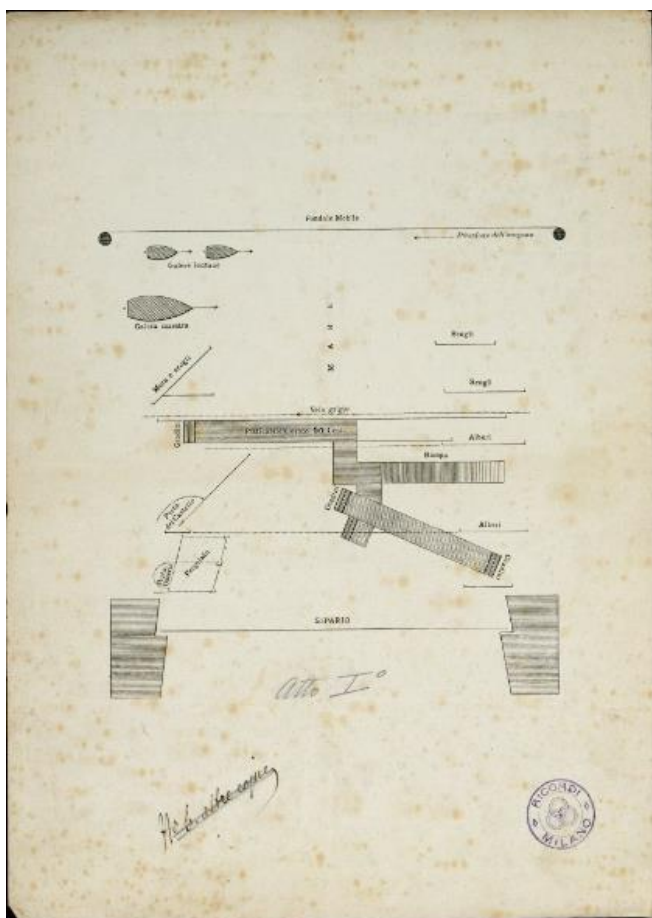


Ilustración 4. 1. Planta escénica Acto I. Anónimo

4.1. ANÁLISIS INTEGRADO

ACTO I

Introducción

La escena se sitúa en la explanada de un castillo, con las murallas al fondo y el mar. Una taberna con pérgola. El momento del día es el atardecer y se observan rayos, truenos y viento. La tormenta en la que se enmarca la acción se traduce en música haciendo uso de tonalidades inestables, sin resoluciones cadenciales, con una instrumentación rica en la que dialogan cuerdas y vientos, con presencia constante de la percusión y el órgano que figuran los rayos y truenos. Un diseño cromático de tresillos representa los rayos (FIG. 1), que irán apareciendo no sólo en la introducción sino a lo largo de la siguiente escena, la ilustración musical de estos relámpagos será completada con un motivo de semicorcheas descendente (FIG. 2):

FIG. 1

FIG.2



Escena I

Tras los trece compases que conducen al inicio del coro, pasamos a la escena primera sin que se aprecie un cambio sustancial tanto en la música como en la escenografía. La inestabilidad tonal sigue describiendo la tormenta y el peligro al que está sometida la nave en la que Otelo viaja. El coro ilustra la tormenta en su primera intervención, bajos y tenores articulan sus frases unos a modo de eco de los otros. Las mujeres intervienen para emitir un dramático ¡Ah! que simula un grito de pavor. En 9/2/2 las voces masculinas entonan a distancia de octava una melodía cuyo texto apocalíptico conduce a un fragmento musical interpretado también por las mujeres en el que el contenido pasa del terror a la súplica homofónica dirigida a Dios (FIG. 3) en la tonalidad

de La menor, para que salve “l’arca e la bandiera/ Della veneta fortuna”.²⁸⁵ El trato homofónico del coro está relacionado con el hecho de que estén implorando a Dios:

FIG. 3

(con gesti di spavento e di supplicazione e rivolti verso lo spaldo.)
 Sop. (with gestures of horror and supplication, turning towards the sea.)

13

CORUS.

Dio, ful - gor del - la bu - fe - - - -
 God, whose wrath has roused the wa - - - -

Dio, ful - gor del - la bu - fe - - - -
 God, whose wrath has roused the wa - - - -

Dio, ful - gor del - la bu - fe - - - -
 God, whose wrath has roused the wa - - - -
 (Lampi, tuoni e fulmini continui.)
 (Continual thunder and flashes of lightning.)

ff *tutta forza*

-ra! Dio, sor - ri - so del - la
 ters, At whose smile the whirl - wind

-ra! Dio, sor - ri - so del - la
 ters, At whose smile the whirl - wind

-ra! Dio, sor - ri - so del - la
 ters, At whose smile the whirl - wind

du - na! Sal - va
 larr - ies, Sarc, - va
 du - na! Sal - va
 larr - ies, Sarc, - va
 du - na! Sal - va
 larr - ies, Sarc, - va

²⁸⁵ “¡...la nave y la bandera de la gloria veneciana!” (T.A.)

14

l'ar-ca e la ban-die-ra del-la ve-ne-ta for-
sare the no-ble gall-ey That Ve-ne-tia's for-tunes

l'ar-ca e la ban-die-ra del-la ve-ne-ta for-
sare the no-ble gall-ey That Ve-ne-tia's for-tunes

l'ar-ca e la ban-die-ra del-la ve-ne-ta for-
sare the no-ble gall-ey That Ve-ne-tia's for-tunes.

-tu-na! -na!
carr-ies!

-tu-na! -na!
carr-ies!

-tu-na! -na!
carr-ies!

FIG.3

En el momento en que el coro pronuncia la palabra “salva” hay un desvío hacia la dominante, pasando al relativo Mayor al referirse a la “bandiera”²⁸⁶ para resolver, al final de la frase, en una semicadencia. La resolución, así como el cambio al relativo Mayor, dota a la escena de esperanza. A continuación, dos compases protagonizados por tresillos, ejecutados por las cornetas, trompetas y trombones, nos conducen a una segunda parte de este coro, en el que se vuelve a exponer la idea musical de 13/1/1, pero esta vez en el tono de la subdominante que, como hemos visto en el análisis musical, se construye sobre una línea cromática ascendente del bajo. Llama la atención en 15/3/3 el giro napolitano que

²⁸⁶ “bandera.” (T.A.)

encontramos al incluir un Si *b* en el ámbito de la tonalidad de La menor, hecho que conecta con lo popular, si bien es cierto que Verdi lo prepara haciendo una leve desviación hacia Re menor. En 16/2/2 se produce una cadencia rota que introduce las primeras palabras de Yago, que, en clave declamatoria, alertan de que el artimón de la nave se ha roto. El coro responde pidiendo desesperadamente ayuda en 17/1/2. Los ruegos del coro contrastan con el carácter impreso en la siguiente frase de Yago, quien, a través de una escala descendente expresa a Rodrigo las palabras que siguen: “L’alvo frenetico del mar sia la sua tomba!”.²⁸⁷ El oyente percibe con esta primera intervención de Yago mucha información sobre este rol, que además, se ve respaldado por el tratamiento musical que se le da. El acompañamiento orquestal sobre el que Yago ejecuta esta frase está basado en un arpeggio descendente sobre un acorde de séptima disminuida, que contrasta con el tratamiento armónico anterior, constituido por acordes de séptima y una escala ascendente de semicorcheas con cromatismos en los bajos. En el compás 18/2/2 se produce una cadencia rota preparada en Mi Mayor y resuelta en Do # menor. La llegada a una concreción tonal coincide con el fin de la amenaza a la que se veía expuesta la embarcación y al temor de quienes están en tierra, que desde el inicio han descrito la hostilidad de la escena, y en este momento articularán: “È salvo! È salvo!”.²⁸⁸ En los siguientes quince compases, los Marineros, interpretados por seis voces de bajo y seis de tenor en interno, atracan la nave sobre un acompañamiento orquestal basado en un patrón rítmico de tresillos, que aporta impaciencia y emoción a la escena (FIG. 4):

FIG. 4

Voci interne.
Voices from behind.

(6 voci) (6 voices) Git - ta - te i pa - li - scher - mi! (Tuono lontano) (Distant thunder)
A - haf! the hal - yards rea - dy!

²⁸⁷ “¡Que el vientre del mar sea su tumba!” (T.A.)

²⁸⁸ “¡Está a salvo! ¡Está a salvo!” (T.A.)

Ma - no al - le fu - ni! Fer - mi!
Low - er the cock-boat, stea - dy!

Ten.
 For - za si
Man the

Bassl.

(Lampo)
(Lightning)

re - mi!
shore - boats!

(scendono la scala dello spaldo.)
(they descend the steps of the quay)

Al - la ri - va!
Hurr - y strand - ward!

(Tuono lontano)
(Distant thunder)

FIG. 4

En los últimos cinco compases de este fragmento musical se ha unido el resto del coro, que en la por fin asentada tonalidad de Sol # Mayor pronuncian al unísono: “Evviva!”²⁸⁹ sobre un ritmo de negra- tresillo de corcheas- negra- tresillo de corcheas, imprimiendo un carácter solemne que anticipa la inminente y triunfal entrada de Otelo. De nuevo vemos que se asocia el asentamiento de una tonalidad a la estabilidad positiva de la acción. El tenor, en 21/2/3, sobre un acorde de Do # Mayor en segunda inversión, anuncia la victoria de la escuadra veneciana que él mismo lidera frente a los musulmanes. La escala descendente sobre la que entona sus palabras describe la acción que relata: “L’orgoglio

²⁸⁹ “¡Viva!” (T.A.)

musulmano / sepolto è in mar!”.²⁹⁰ Asimismo, la siguiente frase textual del protagonista, en la que subraya la gloria que han conseguido, también con la ayuda del cielo: “Nostra e del ciel è gloria!”,²⁹¹ encuentra apoyo en el tratamiento melódico al tratarse de una sucesión de sonidos en dirección ascendente. Por último, y con un carácter más resolutivo, subrayado por una cadencia perfecta en Mi Mayor, Otelo da paso a la celebración del pueblo, quien exalta al comandante utilizando figuras largas, sirviendo éstas, junto con los alegres trémolos de la cuerda, de preparación para el siguiente fragmento musical enmarcado en esta primera escena (FIG. 5):

FIG. 5

Observamos que la música que acompaña y que presenta Otelo, destaca el carácter célebre, potente y triunfal del que parte el personaje principal de la trama de la ópera. A continuación, tras un cambio de compás a 6/8, un coro en *Allegro vivace*, al tiempo que proclama la victoria, narra la suerte corrida por el enemigo, ahora dispersado, destruido y sepultado en el mar. El carácter introducido por las brillantes cornetas y trompetas

²⁹⁰ “¡El orgullo musulmán, sepultado está en el mar!” (T.A.)

²⁹¹ “¡Nuestra y del cielo es la gloria!” (T.A.)

marca un patrón rítmico que imprime gran festividad a la escena. Mostramos a continuación la reducción a piano del acompañamiento mencionado (FIG. 6):

The image shows a musical score for a scene in an opera. It is titled "Allegro vivace. ♩ = 112." and is on page 23. The score consists of three systems of music. The first system features three vocal staves (Soprano, Alto, and Bass) and a piano accompaniment. The lyrics for the vocal parts are: "-va! Ev - vi - va! Ev - vi - va! Vit - ria! Vit - to - ria! Vit - to - ria! Vit -". The piano accompaniment is in 6/8 time and features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second system continues the vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are: "-to - ria! Vit - to - ria! to - ria! Vit - to - ria!". The piano accompaniment includes dynamic markings "mf" and "cresc.". The third system shows the vocal lines and piano accompaniment concluding the scene. The lyrics are: "-to - ria! Vit - to - ria! to - ria! Vit - to - ria!". The piano accompaniment includes dynamic markings "mf" and "cresc.". A stage direction in Italian and English is provided: "(Otello entra nella rocca, seguito da Cassio, Montano e soldati.) (Exit Otello into the castle followed by Cassio, Montano and soldiers.)".

FIG.6

Como ha sucedido en las frases interpretadas por Otelo, encontramos momentos descriptivos en la música empleada en este coro, como la escala descendente que arranca en 27/3/3 (FIG. 7), mientras el coro, refiriéndose al enemigo, pronuncia "...sepolti nell'orrido tumulto piombar".²⁹²

²⁹² "sepultados en el horrible tumulto sucumbieron." (T.A.)

FIG. 7

-ti.
ken.
 -ti, *ken,* dis - per - si, di - strut - ti, se - pol - ti nel - l'or - ri -
All scattered and bro - ken Their gal - leys are bu - ried
 -ti, dis - per - si, se - pol - ti nel - l'or - ri -
ken, All scattered, Their gal - leys are bu - ried

28

-do tu - mul - to piom - bär.
Bu - ried un - der the sea.
 -do tu - mul - to piom - bär.
Bu - ried un - der the sea.

Vit - to - -
Vit - to - -
 Vit - to - -
Vit - to - -
 Vit - to - -
Vit - to - -

(Lampi e tuono)
(Lightning and thunder)

Este coro finaliza de manera triunfante sobre una cadencia auténtica perfecta en Mi Mayor que subraya la heroicidad con brillantes agudos del coro que homofónicamente proclaman de nuevo su victoria (FIG. 8):

The image shows a musical score for three voices and piano. The top three staves are vocal parts, each with the lyrics: "- ria! / ria! Ev - vi - - - va! / Vit - to - - - ria!". The bottom two staves are piano accompaniment. The score includes dynamic markings like "p" and "pianissimo", and a section marked "(Tuono lontano) (Distant thunder)". A large "R" is placed above the piano part in the final measure.

FIG. 8

A continuación asistimos a veintisiete compases que ilustran el fin progresivo y definitivo de la tormenta. La orquesta ejecuta los últimos truenos (FIG. 9), los dibujos cromáticos que al inicio aparecían enmarcados en tresillos de corcheas dentro de 4/4, lo hacen ahora en grupos de corcheas regulares en un 6/8 y en pianísimo, dando la impresión de que están más lejos. El mismo efecto se muestra con la ejecución de algunos relámpagos, que vuelven a aparecer, sugiriendo lejanía a través de una reducción en su dibujo, antes representado, como hemos visto en la FIG. 2, por 14 figuras, y ahora por tan solo cuatro (FIG. 10). Las últimas gotas (FIG. 11), están simuladas por la aparición cada vez más esporádica de corcheas picadas ejecutadas por los pizzicatos de las cuerdas. El hecho de que se retome un diseño melódico que ha sido empleado anteriormente para describir un trueno, hace que recordemos la idea de que estábamos sumidos en una tormenta que ahora llega a su fin. Este recurso da unidad musical y temática a la obra:

FIG. 9

30



FIG. 10

FIG. 11



Observamos seguidamente un desvanecimiento rítmico. Un acorde de Mi Mayor ejecutado por el coro sobre un Mi pedal de la orquesta, ilustra la calma que sigue a la tormenta. Se trata de una coda de cuatro compases en el ámbito de la tónica con la indicación de *morendo*. La tormenta ha llegado a su fin, Otelo y su nave están a salvo. Han ganado la batalla.

En 31/1/1 se produce un cambio de compás a 4/4 comenzando un diálogo entre Yago y Rodrigo, el cual hace avanzar la acción. El tratamiento es de recitativo, sin apenas melodía. Yago pregunta sobre el Mi pedal, que permanece del coro anterior, a Rodrigo que en qué piensa, éste responde, ya sin acompañamiento musical, que está pensando en ahogarse. El diálogo prosigue a capela hasta que en 31/3/3 Yago dice: “aspetta l’opra del tempo”²⁹³ sobre un acorde de Do # menor, el cual introduce la figura de Desdémona. A continuación, un acorde de séptima de dominante en segunda inversión imprime un efecto preciosista, al tiempo que Yago pronuncia, refiriéndose a la joven: “bella, che nel segreto

²⁹³ “espera la obra del tiempo.” (T.A.)

de' tuoi sogni adori".²⁹⁴ Este carácter contrasta con el de los siguientes compases, en los que sobre una secuencia descendente de acordes Yago canta la siguiente frase refiriéndose a Otelo: "Presto in uggia verranno i foschi baci / di quel selvaggio dalle gonfie labbra".²⁹⁵ El hecho de que los dos primeros acordes de esta secuencia sean de séptima disminuida, aportan a la atmósfera cierto tenebrismo (FIG. 12):

32

bel - la, che nel se - gre - to de' tuoi so - gni a - do - ri, pre - sto in
 mo - na Whom in thy se - cret dreamings thou a - do - rest Will be

ug - già ver - ran - no i fo - schi ba - ci di quel sel - vag - gio 'dal - le gon - fie
 wea - ry right soon of dark em - bra - ces and of the swol - len lips of you - der

FIG. 12

Tras esta frase, el barítono prosigue su discurso nuevamente a capela, y con una melodía más amable con la indicación por parte del compositor para que sea interpretada de manera *dolce*. En este momento Yago se confiesa amigo de Rodrigo, ofreciéndole su ayuda. El cambio de tempo y de carácter que encontramos en 33/1/1 (FIG. 13) contribuye a crear expectación sobre las palabras que el barítono pronuncia introduciendo un tema musical que comienza en Fa # menor. Antes de que el alférez interprete su siguiente frase: "giuro che quella donna sarà tua",²⁹⁶ la orquesta ejecuta dos acordes de séptima

²⁹⁴ "bella, que en el secreto de tus sueños adoras." (T.A.)

²⁹⁵ "Pronto le resultarán aburridos los sombríos besos de ese salvaje de labios gruesos." (T.A.)

²⁹⁶ "juro que esa mujer será tuya." (T.A.)

disminuida en fortísimo que ayudan, así como las dos últimas notas orquestales que cierran esta frase, a que ésta adopte un carácter sentenciador:

FIG. 13

V
A Tempo. ♩ = 120. 33

fra - gil vo - to di fem - mi - na non è trop - par - duo
frail vows Twixt a Ve - ne - tian and this Moor are not too

no - do pel ge - nio mio nè per l'in - fer - no, giu -
hard For my wits and all the tribe of hell - Thou -

pausa lunga Recitativo.
- ro che quella don - na sa - rà tua. M'a - scolta, ben - chè fin - ga d'a -
- shalt enjoy and hold her as thine own. Now listen! though in semblance his

Allegro. Recitativo:
p

Tras una *pausa lunga*, demandada en la partitura, prosigue el mismo personaje con su discurso, ahora nuevamente en recitativo, y con un cambio en la armadura, desapareciendo el sostenido con el que contaba. Sobre un acompañamiento de redondas, que permite entender bien el texto, Yago confiesa que odia al Moro, y que otra de las causas de su ira es quien a continuación aparece: Cassio. De este modo se introduce un nuevo personaje clave en esta historia. En cuanto Yago hace alusión a él, la textura orquestal cambia, pasando a interpretar la cuerda trémolos en registro grave. El barítono presenta a Cassio como el usurpador del puesto que él considera debe ser suyo.

Atendemos en 35/1/1 a una frase musical, en la que el villano es acompañado por la orquesta, que ejecuta al unísono y a distancia de octava la melodía saltarina del cantante, en la que de manera casi infantil se queja de permanecer alférez (FIG. 14):

35

Poco più lento. ben legato

a tempo

ed io ri - man - go di sua Mo - re - sca Si - gno - ria — l'al - fic -
Is his lieu - te - nant and I — God bless the mark! his Moor - ships an -

Poco più lento.

(dalla catasta lucimuciano ad alzarsi dei globi di fumo sempre più denso)
(Clouds of smoke, denser and denser begin to rise from the pile.)

-re! Ma, com'è ver - che tu Ro - dri - go sei, così è pur
cient! It is as sure as thou Rodri - go art, Here I the

The image shows a musical score for a scene. It consists of two systems of music. The first system features a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower staff. The vocal line is marked 'Poco più lento. ben legato' and 'a tempo'. The lyrics are in Italian and English. The piano accompaniment is marked 'pp'. The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The vocal line is marked 'Poco più lento.' and includes a stage direction in Italian and English: '(dalla catasta lucimuciano ad alzarsi dei globi di fumo sempre più denso) (Clouds of smoke, denser and denser begin to rise from the pile.)'. The lyrics continue. The piano accompaniment is marked 'pp'.

FIG. 14

La ruptura con esta textura en el acompañamiento llega en 35/1/5, momento en que se produce una cadencia auténtica perfecta en el tono de Re Mayor, a partir de la cual observamos una progresión en la que se suceden dos cadencias auténticas perfectas más. La primera de ellas está en Fa Mayor, la segunda en Sol Mayor. Este pasaje sirve de unión entre una frase y otra del barítono, las cuales cuentan en su resolución con una línea cromática descendente de ámbito de sexta Mayor. Las escalas cromáticas descendentes anticipan la carga negativa del mensaje de Yago, quien advierte que si fuese Otelo: “vedermi non vorrei d’attorno un Jago”²⁹⁷ (FIG.15):

²⁹⁷ “no querría verme rodeado por un Yago.” (T.A.)

FIG.15

The image displays a musical score for a vocal and piano ensemble. It consists of two systems of staves. The first system features a vocal line (bass clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The lyrics are: "ve-ro che se il Mo-ro io fos-si, ve-der-mi non vor- / Moor I would not be I-a-go, In fol-lowing him I". The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The lyrics are: "-rei d'at-tor-no un Ja-go. Se tu m'a-scol-ti... / but my-self do foll-or. Nay, do but hear me...". The piano part includes dynamic markings such as *p* and *ppp*.

Tras esta frase, Verdi añade cuatro corcheas que, a distancia de octava, ponen fin al fragmento, sirviendo como nexos con el siguiente número musical, un compás a capela interpretado por Yago. El hecho de que cante a capela tiene como efecto una captación de atención del espectador, ya que el barítono está pidiendo a Rodrigo que le escuche, produciendo expectación no sólo en el personaje con quien interactúa, sino también en el público. Esta intriga despertada es interrumpida por la introducción de ocho compases del siguiente coro.²⁹⁸ En el tratamiento de éste observamos que las voces, acompañadas por las maderas, realizan un diálogo, hasta llegar a 37/2/1, momento en el cual el coro canta homofónicamente una frase ascendente sobre tresillos que de manera descriptiva subraya el contenido del texto: "...fuga la notte col suo splendor"²⁹⁹ (FIG. 16):

²⁹⁸ Véase la partitura de este coro en el Anexo VIII.

²⁹⁹ "...hace huir la noche con su esplendor." (T.A.)

FIG. 16

El número prosigue, adoptando el carácter de diálogo entre voces del inicio, hasta que en 43/1/1 observamos un cambio en la textura orquestal, a la que se le añaden los contrabajos, quienes intervienen con la ejecución de corcheas en modo *molto staccato*. Esta incorporación aporta gran dinamismo. El coro, alegre, canta al amor, tomando como pretexto el fuego que arde en escena y al que se acercan para calentarse. Los tresillos que aparecen en 47/1/1 ayudan a acelerar el ritmo. En 49/1/1 se produce un cambio en la armadura, pasando de un sostenido a cuatro. Esta modulación a Mi Mayor coincide con el texto que articula repetidamente el coro: “fuoco di gioia”.³⁰⁰ Con el mismo texto se vuelve a producir un cambio en la armadura, quedando ésta con un solo sostenido. A partir de este momento observamos fluctuaciones entre los modos Mayor y menor de Mi. El carácter de este coro prepara la atmósfera festiva del siguiente número: el brindis.³⁰¹

³⁰⁰ “fuego de alegría.” (T.A.)

³⁰¹ Véase la partitura de este coro en el Anexo VIII.

Yago, acompañado de otros hombres, insta a Rodrigo a beber: “Roderigo, beviam”³⁰² a través de una frase sin acompañamiento orquestal sobre dos notas (Si y Mi), las mismas empleadas por el coro en el final del número precedente. Este recurso facilita la unión o encabalgamiento entre diferentes partes musicales. Se introduce entonces un acompañamiento protagonizado por las cuerdas que ejecuta un patrón rítmico de dos compases sobre corcheas picadas. Mientras, Yago intenta hacer beber a Cassio (FIG. 17), que se muestra reacio. El acompañamiento de pizzicatos de las cuerdas de estos compases sobre una misma nota (Do) en los bajos motiva la expectación:

FIG. 17

Jago.
 Guarda! oggi impazza tut-ta Cipro! ò u-na notte di gio-ia, dunque...
Listen, there is re-vel in all Cyprus, and the gallants de-sire it. Therefore...

Cassio.
 Ces-sa. Già m'ar-de il cer-vel-lo per un nap-po vuo-ta-to.
Leave me! I've drunk but one cup to-night and lo! I'm un-stea-dy.

*Sì, an-
 Yet this*

³⁰² “Rodrigo, bebamos.” (T.A.)

56

co - ra be - ver de - vi. Al - le noz - ze d'O - tel - lo e De - toast you cannot shrink from; Here's to fair Des - de - mo - na and O -

(alzando il bicchiere e bevendo un poco)
(raising his glass and sipping at it)

Cassio. Es - sa in - She's the

sde - - - mo - na! thel - - - lo!
Sop. Ev - vi - va! them!

Ten. Ev - vi - va! them!

Bassi. Ev - vi - va! them!

cresc. *ff* *DD*

FIG. 19

El diálogo de los personajes se ejecuta a través de corcheas con puntillo, corcheas y semicorcheas, salvo cuando Yago menciona a Oteló (FIG. 18) con una figura de blanca en la sílaba fuerte –te y a Desdémona (FIG.19) con una negra con puntillo, también sobre la sílaba fuerte –dé, en un Fa agudo ligada a una corchea octava baja que da paso a la respuesta homofónica del coro: “Evviva!”.³⁰³ A partir de este momento, 56/3/1, observamos un cambio en el tratamiento rítmico del acompañamiento, que pasa ahora a estar formado por figuras redondas ligadas que conforman la sucesión de diferentes

³⁰³ “¡Viva!” (T.A.)

acordes enlazados. Estos acordes parten de Do Mayor y pasan por diferentes tonalidades, aunque no acaba por consolidarse ninguna. El acompañamiento aporta dimensión al texto de los solistas, resultando más dulces los que sostienen las palabras de Cassio hablando de Desdémona, que los que soportan y dirigen las frases de Yago advirtiendo maliciosamente a Rodrigo sobre Cassio, momento para el cual se produce un cambio de compás a 2/4, con un aceleramiento del tempo (al doble) que apresura los cambios de acorde, resolviendo finalmente en la tonalidad de Re *b* Mayor a través de una cadencia auténtica perfecta. Esta cadencia reafirma el carácter del mensaje de Yago, que sostiene que si Cassio se embriaga estará perdido, resolviendo que hay que hacer beber al capitán. Al mismo tiempo, anuncia el siguiente número, el “Brindis”, que introduce con una frase a capella: “Qua ragazzi, del vino!”.³⁰⁴

Ocho compases instrumentales a modo de presentación, describen y resumen lo que sucederá en los compases vinientes: beber con alegría hasta embriagarse. Encontramos en la FIG. 20 esta introducción al brindis en reducción a canto piano. Los tres primeros compases, interpretados por el *tutti* de la orquesta de manera homofónica en un *allegro con brio*, aportan un carácter positivo y vivo, los tres siguientes compases suponen un diálogo entre diferentes instrumentos de la orquesta (oboes y violines primeros con clarinetes y violas y fagotes y violonchelos) que intercambian una célula de carácter descendente. Este tratamiento traslada la inestabilidad de quien comienza a embriagarse. Por último, los dos compases que cierran la introducción están conformados por corcheas separadas por silencios e introducidas por mordentes, que, con intervalos de quinta, sirven de enlace con el siguiente fragmento musical. Observamos ya la independencia total de las partes:

FIG. 20

Allegro con brio. ♩ = 120.

vi - no!
wine, boys!

Allegro con brio. ♩ = 120.

³⁰⁴ “¡Aquí, muchachos, el vino!” (T.A.)

(Jago riempie tre bicchieri: uno per sè, uno per Roderigo, uno per Cassio.)
 (Jago fills three glasses for himself, Roderigo and Cassio.)

dim.

m.s.

(I tavernieri circolano colle anfore.)
 (The drawers go round with cuns.)

Lo stesso movimento.

p

FIG. 20

A continuación, encontramos un cambio de compás de 4/4 a 6/8, caracterizado por el ritmo orquestal que sustenta la línea melódica de Yago, quien alienta a Cassio a beber. El barítono no interpretará por primera vez el tema principal en La Mayor que más tarde desarrollará el coro hasta que el capitán pruebe el vino y reconozca su poder embriagador. El tema puede ser dividido en dos partes: la primera de las cuales, a través de una melodía *cantabile* y resuelta (a nivel armónico) subraya el ambiente festivo, mientras que la segunda, provoca la sensación de aturdimiento y desequilibrio en la que se sumerge quien bebe. La culminación de este tema se produce a través de una escala descendente cromática que comienza en corcheas, para luego pasar a negras con puntillo, contribuyendo de este modo a ilustrar de manera programática el desvanecimiento o caída (FIG. 21):

FIG. 21

- nu - go - la — nebbie il pen - sier. (a tutti)
Jago. vine en - shrouds — the head. (to all)

Chi al - l'e - sca ha
 Who once has

p *ppp stacc.*

mor - so — del di - ti - ram - bo spa - val - do e' stram - bo...
 kissed it — This mu - gic brink Cannot re - sist — it He

a mezza voce

be - va con me, be - va con me, be - va, be - va,
 e - ver must drink, e - ver must drink, e - ver, e - ver must drink,

1. *ben legato* **FF**
 be - va, be - va, be - va,
 e - ver, e - ver must drink, e - ver

1. *strisciando la corr* **ff**
 - - - ver must drink, e - ver, e - ver,

Roderigo. *mf*
 Chi all' e - sca ha mor - so
 Who once has kissed it

he - va con me.
 e - ver must drink.

CORO.
 Sop. *mf*
 Chi all' e - sca ha mor - so
 Who once has kissed it

Ten. *mf*
 Chi all' e - sca ha mor - so
 Who once has kissed it

Bassi. *mf*
 Chi all' e - sca ha mor - so
 Who once has kissed it

pp e staccato

FIG. 21

Una vez expuesto el tema, Yago invita a los asistentes a beber con él a través de una fórmula cadencial clásica: con una nota pedal en la dominante que se resuelve en una cadencia auténtica perfecta en 62/1/2 (FIG. 22):

FIG. 22

The musical score for FIG. 22 consists of two systems. The first system shows a vocal line with lyrics: "-ver must drink, e-ver, e-ver, be-va, be-va, be-va, e-ver, e-ver," and a piano accompaniment with markings *ben legato*, *pp*, *f*, and *cresc.*. The second system, starting at measure 62, features a vocal line for Roderigo and a chorus (CORO) with parts for Soprano (Sop.), Tenor (Ten.), and Basses (Bassi). The lyrics for the chorus are: "Chi all' e-sca ha mor-so, Who once has kissed it, he-va con me. e-ver must drink." The piano accompaniment in the second system includes the marking *pp e staccato*.

Acto seguido, el coro interpreta el tema presentado por Yago. Lo hará en dos ocasiones, entre las cuales, el barítono y Cassio intercambiarán algunas palabras. El tratamiento musical acompaña el proceso de ebriedad al que asiste Cassio y otros participantes de la escena representados por el coro. Las frases musicales de Cassio cada vez serán más cortas, ilustrando su estado de lucidez. Además de la extensión, cada vez menor, de las

frases de Cassio, se produce también la repetición de una de ellas en 72/2/4: “Non temo il ver”,³⁰⁵ palabras que introduce a través de una escala ascendente y que repite en numerosas ocasiones de manera descendente en una progresión también de carácter descendente a la que el coro reacciona con la risa. Cassio sigue su proceso, llegando a reproducir palabras sin lograr terminarlas. El coro sigue riendo, cada vez más exageradamente. Un acompañamiento homofónico de la orquesta con un carácter armónico muy básico sirve de apoyo a esta risa. Otro recurso musical utilizado en este fragmento es el hecho de que Cassio presente la célula introductoria del Brindis transportada a una quinta superior (Fa #), contrastando con la voz de Yago y la orquesta, que siguen interpretando su música sobre la tónica (FIG.23). El choque se produce, por tanto, porque, aunque Cassio interpreta una melodía que está dentro de la tonalidad de Fa # menor, ni Yago ni la orquesta armonizan con él. Por otra parte, el que el coro retome el tono inicial, ayuda a que el espectador observe la evolución del estado de Cassio, dirigiendo a él la atención, anticipando de esta forma lo que sucederá inmediatamente después de este momento musical:

(ripiglia, ma con voce soffocata)
(he resumes, but in a suffocated voice)

Del ca - - - li - -
The bea - - ker's brim -

-rà... ne se-gui-rà tu - mul-to! Pen - sa che puoi co -
strike and thus some tumult fol - low. Then shall thou cry a

-ce... - - - gl'or - li...
ming brimming...

-sì del lie - to O - tel - lo tur - bar la pri - ma vi - gi - lia d'a -
mu - ti - ny and there - by dis - turb The Moor in the arms of his

FIG.23

³⁰⁵ “No temo a la verdad.” (T.A.)

Finalmente, concluyen todos cantando al unísono, salvo por la voz de los bajos. Cassio ha caído, se ha unido a ellos, acaba cantando lo mismo que el resto de personajes, y está completamente embriagado. El Brindis es interrumpido por la llegada de Montano, quien, a capela, se dirige a Cassio para comunicarle que la guardia le espera en los baluartes. A su llegada le acompaña un cambio de armadura (Fa # menor), tonalidad que no quedará establecida hasta 87/1/3. Durante este fragmento musical, Cassio evidenciará su estado de ebriedad intercambiando frases con Montano, el cual está decidido a contar a Otelo la escena que está presenciando, apoyado por los comentarios de Yago, quien afirma que la actitud de Cassio es reiterada. Rodrigo solivianta a Cassio: “Rido d’un ebbro”,³⁰⁶ lo que acabará provocando una pelea de espadas. Durante esta escena el acompañamiento musical (FIG. 24) contribuirá a crear expectación:

FIG. 24

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in the treble clef (C) and the piano accompaniment is in the bass clef (M). The key signature is two sharps (F# and C#). The tempo is marked 'poco cresc.' (poco crescendo). The lyrics are: 'Ti spac - - co il ce - rè - - bro se qui t'in - ter - I'll knock out your brains, if you dare thus to pre-go. pray you.' The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

El ritmo se acelera, según Cassio se va enfureciendo, por las intervenciones de Rodrigo y del propio coro, que participa con una risa. La orquesta ayuda a crear expectación al suprimir el compás de silencios de corcheas y corcheas picadas entre los compases que ejecutan el motivo descendente del que hemos hablado. Una amplia escala cromática ascendente, contrastada con un arpeggio descendente en las voces graves de la orquesta, marca el inicio de la pelea entre Cassio y Montano en 85/1/1 (FIG. 25):

³⁰⁶ “Me río de un borracho.” (T.A.)

FIG. 25

NN

(sguainando la spada. Montano s'arma anch'esso. Assalto furibondo. La folla 'si ritrae.)
(Cassio draws his sword, as does also Montano. Furious onslaught. The crowd move away.)

C. 

Jago. 

NN





Observamos a partir de este momento un cambio rítmico que ilustra la pelea entre los dos personajes, se trata de compases compuestos por grupos de tres corcheas en estacato. Seguidamente, mientras una parte de la orquesta (flautas, oboes y trompas) interpreta una nota larga, los instrumentos graves emiten dibujos cromáticos descendentes que imprimen negatividad al ambiente, al tiempo que causan preocupación. Este temor crece con la intensificación de la pelea, a lo cual ayuda el hecho de que el acompañamiento orquestal vuelva a cambiar de ritmo. Esta vez encontramos cuatro compases formados por dos grupos de seis semicorcheas ejecutadas por flautas, flautines y violines seguidos por cuatro compases que retoman el motivo que presentaba esta escena, formado por un

tresillo de semicorcheas y tres corcheas picadas, al que le seguirá un compás con seis corcheas picadas. La ilustración de la pelea a través de estos patrones rítmicos sirve, a su vez, para apoyar lo que paralelamente está ocurriendo: Yago da instrucción a Rodrigo de que vaya al puerto a difundir el “tumulto”, le pide que haga sonar las campanas a rebato. Un nuevo cambio en el diseño rítmico de los compases propiciará un incremento en el grado de expectación. La trama se hace más interesante porque van a hacer extensivo el conflicto al anunciarlo en el pueblo y a través de las campanas. La pelea cada vez resulta más peligrosa. Ahora el acompañamiento se basa en un ritmo compuesto por silencio de corchea y dos corcheas marcadas, en el momento en que también intervendrán las voces del coro que asustado quiere huir. La percusión intervendrá subrayando la emoción de la escena, sobretodo, a partir del 87/1/3. Son las campanas que empiezan a repicar como signo de alarma. La intensidad de este pasaje se verá tajantemente quebrada por la voz de Otelo (FIG. 26):

Scena II.
Scene II.

Otello *(seguito da genti con fiaccole)*
(followed by men bearing torches)

Allegro sostenuto. $\text{♩} = 100.$
lunga pausa

89

Ab - bas - - so... le spa - - de!
Ho, down with your wea - pons!

- - so!
- - cue!

- - so!
- - cue!

- - so!
- - cue!

- - so!
- - cue!

- - so!
- - cue!

- - so!
- - cue!

Allegro sostenuto. $\text{♩} = 100.$
lunga pausa

ff

(Cessano le campane)
(The bells stop ringing.)

FIG. 26

Escena II

El tenor interrumpe súbitamente la escena anterior, imponiendo el fin de la pelea a través de tres compases que interpreta a capela, y durante los cuales se produce un cambio en la armadura, a Do Mayor (FIG. 26). A pesar de ello, su línea melódica, así como la armonía que estará presente en los siguientes compases, se enmarcará en el ámbito de Do menor hasta llegar a 90/1/3, momento en que se establecerá la tonalidad de Do Mayor. Hasta este punto las frases de Otelo se producen a capela, interviniendo la orquesta para enlazar una frase con otra a través bien de acordes secos separados por silencio de corchea, bien por un motivo al que recurrirá en varias ocasiones a lo largo de esta breve escena. Se trata de una célula compuesta por silencio de corchea, corchea, cuatro semicorcheas y corchea, todas ellas estacato (FIG. 27) que por grados conjuntos ejecutan un diseño ascendente:

The image shows a musical score for a scene. It consists of two staves: a vocal line (tenor) and a piano accompaniment. The vocal line starts with the instruction "(i combattenti s'arrestano) (the fight ceases)" and the lyrics "O - là! che avvien? Why how! now ho!". The piano accompaniment starts with the instruction "sostenuto" and features a rhythmic pattern of a dotted quarter note, a quarter note, and a half note, with a crescendo hairpin. The piano part transitions from a key signature of one flat (B-flat) to one sharp (F#), indicating a change in tonality. The vocal line continues with the lyrics "Son io fra i Sa - ra - from whence a - ri - seth".

FIG. 27

En el momento en que el acompañamiento orquestal cambia su textura, interpretando acordes en redondas ligadas, se produce también el establecimiento de la tonalidad de Do Mayor expuesto anteriormente. El texto que pronuncia en estos momentos el protagonista de la historia es: “Onesto Jago, per quell’amor / che tu mi porti, parla.”³⁰⁷ Se trata de la primera vez que Otelo se dirige a Yago. Tanto el texto como la música introducen la idea que Otelo tiene de Yago, y que el espectador sabe que es falsa, pues Yago ya ha expuesto su odio por el moro y su falta de honestidad en la escena I. Yago narra una versión de lo que ha acontecido a través de unas frases a modo de recitativo, acompañadas por los pizzicatos de las cuerdas de la orquesta que crean un

³⁰⁷ “Honesto Yago, por ese amor que me tienes, habla.” (T.A.)

indiscutible clima misterioso. En 91/2/1 (FIG. 28) asistimos a un brusco intervalo de novena interpretado por Yago que contrasta con el tratamiento orquestal, el cual apoya este salto con acordes formados por figuras blancas y ligados, realizando un proceso cadencial en La menor que desencadena en una cadencia rota en Fa. El acompañamiento de las cuerdas impregna de bondad a Yago que denuncia la innoble escena que ha presenciado:

FIG. 28

A continuación, la respuesta furiosa de Otelo, dirigida a Cassio, va acompañada de un trémolo en las cuerdas, difiriendo del carácter con el que está tratada la intervención de Cassio, con corcheas y negras separadas por silencios de corchea a modo de suspiros, representando la modestia y arrepentimiento. La aparición del motivo ascendente por grados conjuntos que servía de nexo entre las frases del inicio de esta escena (FIG. 27), es empleado en esta ocasión para introducir otro hecho que encoleriza a Otelo: la aparición de Desdémona. Cuando el tenor menciona el nombre de su amada, el acompañamiento orquestal vuelve a emplear el recurso de notas largas ligadas interpretadas por la cuerda, envolviendo inmediatamente a la figura de Desdémona en dulzura, utilizando un acorde de séptima de dominante de la tonalidad Mi *b* Mayor, y contrastando nuevamente con la célula ascendente marcada por grados conjuntos (FIG. 27), que introduce la radical decisión que Otelo ha tomado respecto a Cassio: “Cassio, non sei più capitano.”³⁰⁸ Una vez más, el motivo del que hemos hablado, introduce el triunfo de Yago, pues se ha cumplido su plan. A partir de este momento se produce un cambio de, acelerándose éste. El acompañamiento está basado ahora en un Fa pedal sobre el que se dibuja una línea melódica de carácter romántico, acusado por las apoyaturas

³⁰⁸ “Cassio, ya no eres capitán.” (T.A.)

interpretadas por los violines primeros. En los últimos compases de la intervención de Otelo encontramos una cadencia auténtica perfecta en Fa Mayor que enlaza con una sucesión de acordes interpretados nuevamente sobre un Fa pedal en los bajos. Este nuevo tratamiento liga la segunda escena con la tercera.

Escena III

La escena III del primer acto pone fin al mismo. Se trata de un dúo de Desdémona y Otelo. En primer lugar, asistimos a unos compases de transición entre una escena y otra que, como hemos comentado más arriba, están contruidos sobre la nota Fa pedal ejecutada por los contrabajos. A este breve fragmento le siguen seis compases en los que un solo de violonchelo con sordina conduce a lo que será la introducción del dúo de la pareja protagonista: siete compases interpretados por un cuarteto de violonchelos en los que la primera voz dibuja la progresión de un motivo descendente, en el ámbito de dominante de Sol *b* esta vez armonizado y acompañado por un encadenamiento de acordes con cromatismos que contribuyen a evitar el asentamiento de la tonalidad. (FIG. 29)

94

RR (la scena si vuota. Otello fa evano agli uomini colle fiacole che lo accompagnavano di rientrare nel Castello.)
(The stage is nearly empty. Othello beckons to the torchbearers to reenter the castle.)

- di.
- ty.

RR

ppp sempre

Scena III.
Scene III. (restano soli Otello e Desdemona)
(Othello and Desdemona alone remain.)

The image shows a musical score for Scene III. It consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line for Otello (marked 'RR') and a piano accompaniment (marked 'RR' and 'ppp sempre'). The piano part features a descending melodic line in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. The second system is labeled 'Scena III. Scene III. (restano soli Otello e Desdemona) (Othello and Desdemona alone remain.)' and continues the piano accompaniment. The score includes performance instructions such as 'di. ty.' and 'ppp sempre'.

FIG.29



FIG.29

A lo largo de este dúo los personajes van a ir exponiendo sus frases de manera alternada, casi en ningún momento cantan al mismo tiempo. Las intervenciones de las dos voces al inicio del dúo son más largas, y conforme va avanzando la escena, van abreviándose hasta que confluyen las dos voces.

Otelo es quien abre la parte vocal del dúo, comenzando su canto con una melodía enmarcada en Sol *b* Mayor, con un acompañamiento de violonchelos dibujado fundamentalmente con figuras blancas y negras que completan la sensación de calma a la que el texto hace referencia. En el momento en que el tenor menciona la guerra: “Tuoni la guerra e s’inabissi il mondo”,³⁰⁹ los chelos pasan a realizar un trémolo (FIG.30), apoyando de manera gráfica al texto de estos dos compases, cuya línea melódica es

³⁰⁹ “Que truene la guerra y se engulla al mundo.” (T.A.)

descendente. Las figuras redondas y blancas retoman el acompañamiento mientras Otelo, a través de una frase ascendente alude al amor. (FIG.31)

FIG. 30

FIG. 30 shows a musical score with two systems. The first system features a vocal line with lyrics: "- sen - sa. Tuo - ni la guer - rae s'i - na - bis - si il mon - do" and "peace. May the winds blow till they have wa - ken'd death,". The piano accompaniment includes dynamic markings *f* and *dim.*. The second system continues the vocal line with lyrics: "se do - po l'i - ra im - men - sa vien quest'im - men - so a -" and "If af - ter ece - ry tem - pest Comes such a calm of". The piano accompaniment includes dynamic markings *pp*, *f*, and *ppp*, along with performance directions *dolce* and *morendo*.

FIG. 31

Es entonces cuando Desdémona realiza su primera intervención (FIG.32).

FIG. 32 shows a musical score starting at measure 96. The vocal line is marked "Des." and includes lyrics: "Mio su - per - bo guer - rier! quan - ti tor - men - ti, quan - ti me - sti so -" and "Oh, my no - ble warrior, what bit - ter sorrow And what long - drawn". The piano accompaniment includes dynamic markings *f* and *pppppp*, along with performance directions *dolce* and *loce!*.

FIG. 32

Con un acompañamiento pianísimo, los violines y violas relevan a los violonchelos. La soprano interpreta una línea melódica caracterizada por los saltos de sexta y de octava que le confieren gran expresividad. El texto que pronuncia Desdémona habla del pasado de los amantes, de los tormentos que tuvieron que superar. Tras una cadencia en Mi *b* Mayor, la esposa de Otelo emite un Mi natural armonizado en Mi Mayor y al siguiente compás se armoniza este mismo Mi con el acorde de Do Mayor. Observamos que, al no ser tonalidades vecinas, se produce un contraste, apoyado por una instrumentación preciosista que confiere al pasaje esperanza, belleza y dulzura. Esta orquestación está formada por la cuerda, salvo contrabajos, con sordina, flauta, flautín, fagotes y arpa. A continuación, Desdémona narra con expresividad y en tiempo *largo* tiempos pasados. Se trata de un discurso mucho más melódico, que se ve interrumpido por el relevo de Otelo que sigue describiendo sus aventuras de guerra. Durante su intervención la masa orquestal crece, y de manera *più agitata* ejecuta unos dibujos rítmicos más trepidantes que subrayan las vivencias del guerrero. Seguidamente, retoma la voz Desdémona, que continúa narrando la historia, con un nuevo cambio en el acompañamiento, siempre más dulce cuando interviene ella. Desaparecen los metales y la textura vuelve a la calidez de la madera, enriquecida por los trémolos agudos de las cuerdas en ausencia de los contrabajos. Los violines realizan trémolos sobre notas agudas, mientras la flauta y el corno inglés doblan la melodía de la soprano. La presencia de los arpeggios pausados del arpa enriquece la orquestación. Ocho compases después, vuelve a entrar Otelo, que ya no narra sus aventuras de guerra, sino la consolución que le procuraba el hermoso rostro de Desdémona. Vemos cómo la narración va acercando a los personajes. El tratamiento de estas frases del tenor es mucho más melódico que el de sus intervenciones anteriores. Al acompañamiento orquestal se han añadido discretamente las trompas, silenciándose el arpa y siendo doblada la voz del tenor por los violines cuando articula: “la gloria, il paradiso”.³¹⁰ Un nuevo cambio en el patrón rítmico del acompañamiento anuncia la intervención de Desdémona, caracterizado por los arpeggios del arpa. Sólo dos compases después, vuelve a cantar Otelo, su melodía sigue siendo interpretada también por los violines. Este tratamiento se va a prolongar para acompañar la siguiente frase de Desdémona cuatro compases más tarde. La soprano repetirá la melodía presentada por su esposo, tras lo cual, se estrechará la distancia entre las intervenciones de ambos personajes, relevándose uno al otro a distancia de un compás, emitiendo la misma frase

³¹⁰ “la gloria, el paraíso.” (T.A.)

en progresión descendente (FIG. 33). Finalmente, las voces se unirán para concluir el pasaje con una cadencia auténtica perfecta en Fa Mayor:

FIG. 33

D
e tu m'a - ma - vi per la mia pie - tà.
And you loved me, that I did pi - - - ty them. dolce

P
E tu m'a -
And you

D
dolce
E tu m'a - ma - vi per la mia pie - tà.
And you loved me, that I pi - - - tied
morendo

P
- ma - vi... loved me, Ed io fà - ma - vo per la tua pie - ty
And I loved you that you did pi - ty
dolcissimo
legato
morendo
p

WW Poco più mosso. ♩ = 80.

D
- tà. them. Ven - ga la mor - - - te!
Here it to die now, sempre dolce

P
- tà. them.
p

WW Poco più mosso. ♩ = 80.

P
p
b

A partir de ese instante asistimos a un cambio en el acompañamiento (WW en FIG. 33) de la mano, en esta ocasión, de las flautas que ejecutan trémolo, y de los clarinetes en un arpeggio ascendente que se repite en progresión descendente, acompañados por las notas largas de las trompas. Tras los trémolos, ahora de los violines, durante los cuales el tenor teme por si nunca vuelve a serle concedido un instante tan “divino”, la cuerda pasa a doblar la melodía de Otelo, momento en que el protagonista articula: “Nell’ignoto avvenir del mio destino”³¹¹ sobre una escala cromática descendente (FIG. 34) que ha acompañado a Yago en sus intervenciones anteriores. Se vislumbra a través de esta música que el destino de Otelo no será halagüeño:

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of three systems of staves. The first system has a vocal line with lyrics in Italian and English: "-stat-ti-mo di-vi-no nel-l'i-gnoto avve-nir del mio de-sti-" and "un-to that, Which at this hour I call mine own, Succeeds in un-known". Below it is a piano accompaniment with chords and a descending chromatic scale. The second system is marked "XX Des." and has lyrics: "Di-sper-da il ciel gli af-fan-ni e A-mor non" and "By heav'n's all-gra-cious pow-er, Our love shall". The third system is marked "XX^{no.} fate." and shows a piano accompaniment with a descending chromatic scale and a *pp* dynamic marking.

FIG. 34

Una nueva mutación en la textura da paso a la intervención de Desdémona introducida por el arpa (XX en FIG. 34). Observamos un cambio en la armadura, ahora nos encontramos en Do Mayor, tonalidad en la que la esposa de Otelo pide al cielo que conserve su amor a lo largo de los años. Se hace aquí una alusión a Dios, como ha hecho el coro en la escena primera de este acto. El tenor apoya la oración de su amante,

³¹¹ “En el incierto avenir de mi destino.” (T.A.)

respondiendo ella con un *Amen* que da paso a otro cambio en el acompañamiento. En los siguientes seis compases en los que Otelo se siente inundado por la alegría, la orquesta ilustra, a través de grupos de dos corcheas por grados conjuntos separadas por dos silencios de corchea, el sentimiento del protagonista. La dirección de estas corcheas es ascendente hasta que el tenor comienza a sentir que desfallece. Cuando este sentimiento se abre, el diseño de las corcheas se vuelve descendente hasta que el protagonista articula “giacio”³¹² (FIG. 35):

The musical score for FIG. 35 consists of three systems of music. Each system includes a vocal line (Tenor and Soprano) and a piano accompaniment (string section). The first system shows Otello's vocal line with the lyrics "da. wer." and "(appoggiandosi ad un rialzo degli spaldi) (leaning against the parapet of the quay)". The piano accompaniment is marked "string." and "a poco". The second system shows Desdemona's vocal line with the lyrics "non da sì fie ra men te... che an it" and "whelm me, This is too much,". The piano accompaniment is marked "a poco" and "sino al dim.". The third system shows Otello's vocal line with the lyrics "san te, mi gia-cio..." and "stops me, I stagger.". The piano accompaniment is marked "p".

FIG. 35

³¹² “Desvaneco.” (T.A.)

Es en ese instante cuando la orquesta pasa a ejecutar un arpeggio ascendente de negras que conduce a la culminación del dúo, el fragmento introducido por la apasionante melodía del beso (FIG. 36):

106 **YY** ♩ = 88.
Des. *pp*

O - tel - lo!...
O - thel - lo!

un ba - - cio... Un
pp **YY** ♩ = 88. *con espressione* *f* kiss. —

ba - cio...
kiss. —

dolce an - co - ra un ba - - cio.
And yet an - o - ther kiss! Poco più lento, ♩ = 80.
Poco più lento, ♩ = 80.

ppp *morendo* *ppp*

(alzandosi e mirando il cielo)

FIG. 36

Esta última parte del dúo está en Do # menor. Los violines, clarinetes y oboes interpretan, *con espressione*, la melodía del beso, la primera célula del cual está compuesta por una melodía enmarcada en una negra con puntillo, una corchea y cuatro corcheas que van seguidas de una segunda célula compuesta por una blanca y una corchea. El tema del beso será introducido en tres ocasiones en los siguientes seis compases, variando la segunda célula cada una de las veces. El recurso utilizado es subir esta segunda parte de la melodía primero una tercera menor, y en la siguiente exposición, una séptima Mayor. El tema viene respaldado por redondas en los contrabajos y trémolos en las cuerdas. Los cantantes realizan breves intervenciones. En el caso de Otelo, su voz se une a la segunda parte del tema en las dos primeras exposiciones, pidiendo un beso a Desdémona, quien sobre un Do agudo articula el nombre de su esposo. Tras estos seis compases de máxima expresividad, el tenor, a través de una escala descendente, apoyado por los violines y los clarinetes, realiza una cadencia auténtica perfecta en Mi Mayor. Arranca así un fragmento en *Poco più lento* que prepara el final de dúo. En un ambiente plácido producido por el acorde de Mi Mayor ejecutado por las cuerdas y un arpeggio ascendente interpretado por el arpa enmarcado en la misma tonalidad, Otelo pronuncia la siguiente frase sobre la misma nota (Mi agudo): “Già la pleiade ardente in mar discende”.³¹³ Este Mi es retomado por la voz de Desdémona que alude a lo avanzada que está la noche, con un acompañamiento idéntico al que ha arropado la frase de su amante salvo por el bajo, un Si # que indica una modulación de Do # menor a Do # Mayor enharmonizando con Re b Mayor (ZZ en FIG. 37), tonalidad en la que finalizará esta escena y el primer acto:

The musical score for FIG. 37 consists of three staves. The top staff is for the soprano (D), the middle for the tenor (O), and the bottom for the piano accompaniment. The key signature is D minor (two sharps). The tempo/mood is *con espressione*. The score shows a modulation from D minor to D major, indicated by the 'ZZ' marking. The lyrics for the soprano are 'not - - te. / night. —'. The lyrics for the tenor are 'Vien... / Come, / Ve - ne - re / Ve-mus stands' ou'. The piano accompaniment features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand, with a trill in the right hand and a tremolo in the left hand.

FIG. 37

³¹³ “Ya la pléyade ardiente al mar descende.” (T.A.)

A continuación, una última sección lleva a la finalización del acto. Destacamos las notas largas y ligadas emitidas por la pareja protagonista, acompañadas por los arpeggios del arpa, agudos descendentes y graves ascendentes, que prolongan su presencia hasta llegar a los últimos seis compases, en los que bajo un trino de violín, armonizado por los chelos y contrabajos, realiza una línea melódica que conduce a una cadencia auténtica perfecta en Re *b* Mayor (FIG. 38):

The musical score for FIG. 38 consists of two staves. The upper staff is for the violin, starting with the tempo marking 'In tempo.' and the instruction 'una corda sola.' (one string only). The lower staff is for the piano, marked 'ppp legatissimo' (pianissimo, very legato) and 'poco allarg.' (slightly ritardando), which then transitions to 'morendo' (fading). The score concludes with the text 'Fine dell'Atto primo' and 'End of the 1st Act.'

FIG. 38

ACTO II

El segundo acto comienza en una sala en la planta baja del castillo. Una introducción de quince compases que se caracteriza por una célula compuesta por un tresillo de semicorcheas y una negra (FIG. 39). Este motivo va a aparecer a lo largo de la primera escena constantemente con algunas mutaciones, dependiendo del contexto:

Una sala terrena nel castello.
A Hall on the Ground Floor of the Castle.

Una invetriata la divide da un grande giardino... Un verone.
A glass partition divides it from a large garden at back. A terrace.

Allegro assai moderato. ♩ = 72.

The musical score for FIG. 39 is for a piano introduction. It is in 12/8 time and marked 'Allegro assai moderato. ♩ = 72.' The piano part (lower staff) begins with a triplet of eighth notes followed by a quarter note. The violin part (upper staff) also begins with a triplet of eighth notes followed by a quarter note. The score is set in a key with two flats (B-flat major or D-flat minor).

FIG. 39

Lo que nos resulta más interesante de esta breve introducción, es que aparece el mismo motivo en ocasiones cargado de negatividad y en otras de una manera más dulce y optimista. Se muestra aquí una anticipación de lo que acontecerá en el acto, así como la doble cara de Yago, la contraposición entre el bien y el mal, la inocencia y la perversidad, de manera sutil y natural. La introducción resuelve en una cadencia auténtica perfecta que es ejecutada en el compás número uno de la escena primera.

Escena I

En el castillo, Yago se encuentra con Cassio, a quien le presenta un plan para que recupere su rango de capitán. Se trata de una escena en la que el cantante se expresa en estilo declamado, salvo en puntos señalados en los que la melodía conduce la voz del solista. Tras la primera breve intervención de Yago, conducidos por la repetición del motivo expuesto en la introducción de tresillo de semicorcheas y negra, los siguientes versos de su discurso serán a capela. A éstos seguirán otros en que el cantante sostiene sus sílabas sobre una misma nota, encargándose el acompañamiento orquestal de llevar la carga melódica y armónica, salvo en la resolución de la frase, momento en que Yago mueve su voz saliendo de la nota La (FIG. 40):

FIG. 40

The musical score for FIG. 40 consists of two systems. The first system is marked *senza misura* and features a vocal line in bass clef with the lyrics: "Se cre-dia me, tra po-co, fa-rai ri-torno a fol-leg-gianti a-mo-ri di Mon-na Bian-Trust but in me, I promise Thou'lt bask once more in the bright-beaming glances Of Mistress Bian-". Below the vocal line is a piano accompaniment in bass clef, also marked *senza misura, col canto*. The second system is marked *a tempo* and features a vocal line in bass clef with the lyrics: "-ca, al-tie-ro ca-pi-ta-no, col' el-sa d'o-ro e col bal-feo fre-ca, as dapper a lieu-tenant, As ev' thou wert, with gilded hill and". The piano accompaniment in bass clef is marked *a tempo* and includes triplets of eighth notes and a dynamic marking of *p*.

111

Cassio. (al di là del verone)
(on the terrace)

Non lu - sin - gar-mi...
Do not de - ceive me.

-gia-to.
baldrìc.

At - ten - dia ciò ch'io
Nay, hear but what I

FIG. 41

De nuevo la repetición del motivo que caracteriza esta escena, antes mencionado, introduce la breve contestación de Cassio: “Non lusingarmi”³¹⁴ (FIG. 40-41). A continuación, un acorde de séptima de dominante seguido de una cadencia auténtica perfecta en Sol Mayor, ilustra la demanda de atención que pide Yago a su compañero antes de advertirle que “Desdemona è il Duce del nostro Duce”,³¹⁵ frase que es acompañada por un motivo que se repite sin descanso hasta que, a capela, el barítono entona que Otelo vive sólo por ella (FIG. 42):

FIG. 42

di - co,
counsel,

Tu dèi sa - per
Our gen^{er}al's wife,

che De - sde - mo - na
as thou well must know,

è il
Is

mf legato

dim.

³¹⁴ “No me halagues.” (T.A.)

³¹⁵ “Desdémóna es el general de nuestro general.” (T.A.)

morendo
a mezza voce
 Du - ce del no - stro Du - ce, sol per es - sa ei vi - ve. Pre - ga - la
 now our gen - ral's gen - ral, he her hum - ble ser - vant; Im - por - tune
morendo ed allarg.
col canto

FIG. 42

Yago asegura a Cassio que si Desdémona intercede por él obtendrá el perdón de Otelo. El acompañamiento vuelve a ejecutar la célula del tresillo de semicorcheas y corcheas, resolviendo con el desarrollo del mismo a través de una cadencia perfecta en Fa Mayor ejecutada por el cantante y la orquesta. A capela pregunta Cassio cómo podrá llegar a Desdémona, a lo que Yago responde que lo hará a través de su mujer, introducido por la célula del tresillo de semicorcheas con una línea muy en clave de recitativo, pero acabando en una cadencia rota, que finalmente se verá resuelta al pronunciar el barítono la frase: “la via di salvazione”³¹⁶ sobre una cadencia idéntica a la expuesta seis compases antes, en Fa Mayor (FIG. 43):

FIG. 43

marcato
 mia. Qui - vi l'as - pet - ta. Or t'è aper - - ta
 wife. Here, then a - wait her, The road I'eshown thee,
 la via di sal - va - zio - ne; van - ne.
 that leads to thy sal - ca - tion. Go then!
pp
p
m. d.
(Cassio s'allontana)
(Cassio goes towards the bark.)

³¹⁶ “el camino a la salvación.” (T.A.)

The image shows a musical score for Scene II. It consists of a vocal line (bass clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The piano part features a prominent tremolo effect on the strings, indicated by the 'tr' symbol and the instruction 'ff' (fortissimo). The vocal line includes the lyrics: "Vanne; la tua me-ta già ve-do. Ti spinge il tuo di- / Go then! Will thy fate I des-cry. Thy de-mon drices thee". The score is marked with various dynamics and articulations, including 'p' (piano), 'ff' (fortissimo), and 'tr' (tremolo).

FIG. 44

Aparecen nuevamente los tresillos de corchea que van a servir de nexo con la siguiente escena. En esta ocasión ejecutados por las cuerdas de manera insistente sobre las mismas notas y en fortísimo (FIG. 44).

Escena II

El final de la escena primera introduce la atmósfera de este número musical compuesto por un recitativo, una aria y otro recitativo, todo interpretado por el mismo personaje Yago. El carácter oscuro con que se trata la música de esta escena, así como el contenido del texto, hace profundizar en la ruindad del personaje, dotándole de una dimensión cada vez más compleja.

En los primeros seis compases el barítono se presenta como el demonio de Cassio que le empuja hacia su final. Entre verso y verso a capela, las cuerdas ejecutan el motivo del tresillo de semicorcheas que ha aparecido desde el inicio del acto segundo. Hasta que Yago expone que el demonio que a él arrastra es el Dios inexorable en el que él cree. En este momento, la voz se ve acompañada únicamente por las cuerdas, que, insistentemente, ilustran con los tresillos la mezquindad del villano. Un trémolo pone fin al recitativo y da

paso a la introducción del aria. En su soledad, Yago interpreta su duro Credo.³¹⁷ Un texto de contenido espeluznante que es introducido por una melodía de carácter modal que, en clave monódica, es ejecutada por el *tutti* de la orquesta. Aunque la armadura contiene cuatro bemoles, no encontramos una tonalidad establecida, acusándose un uso constante de acordes de séptima disminuida (FIG. 45):

FIG. 45

La primera intervención de la voz se lleva a cabo sobre un trino de violas y clarinetes, al que se unen los oboes y fagotes antes de que brille la orquesta al completo al final de la frase. Hallamos, ilustrando al demonio que Yago dice llevar dentro, numerosas disonancias, tritonos, trémolos y trinos. Una cadencia cierra el fin de los primeros tres versos. Se trata de una cadencia en Mi *b* Mayor, “ensuciada” por dos seisillos que enlazados forman una escala ascendente. Dos compases orquestales sirven de unión entre estos tres primeros versos y los siguientes, en los que se alternarán las intervenciones de Yago, quien explica que ha nacido vil, con el acompañamiento que una vez más presenta el motivo de tresillos. Tras cuatro compases en los que destaca la presencia de trémolos en la orquesta, y una cadencia auténtica perfecta en Do menor ejecutada por Yago mientras afirma que siente en él el pecado original, aparece la línea melódica en blancas y negras homofónica que ha abierto el aria, sobre la que el barítono pronuncia la siguiente frase: “Si, quest’è la mia fè!”.³¹⁸ Dos compases en los que se advierte un cambio de textura introducen la siguiente estrofa. Esta vez la característica del acompañamiento estriba en los tresillos de corchea ejecutados por los metales, además, vuelve a aparecer el motivo recurrente del tresillo de semicorcheas de la mano

³¹⁷ Véase la partitura del Credo completa en el Anexo VI.

³¹⁸ “¡Sí, ésta es mi fe!” (T.A.)

de las maderas y violines y violas, y se afianza la tonalidad de Do menor. En esta ocasión, la línea vocal de Yago se desarrolla melódicamente, aunque no esté asentada sobre ninguna tonalidad. El acompañamiento sólido de los metales enfatiza las palabras del barítono: “Credo con fermo cuor”.³¹⁹ La melodía se ve activada por tresillos de corchea, además de ser doblada por la madera. Esta textura confiere al pasaje cierta dulzura. Dicho tratamiento respalda las palabras de Yago, quien compara la firmeza de su creencia con aquella de “la viudita en la iglesia” a la que en ese momento hace alusión. Seguidamente, aparece de nuevo el motivo de tresillo de semicorchea cuando el villano articula: “che il mal ch’io penso/ e che da me procede/ per mio destino adempio”.³²⁰ Su maldad sigue creciendo. Intervienen a continuación los metales, que como han hecho ocho compases antes, introducen el arranque de una nueva frase. Yago realiza una tercera estrofa encabezada por la palabra “Credo”. Esta vez la voz ataca un Si *b* en lugar de un La, lo que hace, con ayuda de los trémolos ejecutados por la orquesta, que se aprecie una subida de intensidad. Aún se agudiza más la fuerza, cuando a propósito de las cualidades del hombre, Yago expone que todo en él es: “bugiardo, lagrima, bacio, sguardo, sacrificio ed onor”.³²¹ Sobre cada uno de estos sustantivos, los fagotes, junto con los chelos, ejecutan unos tresillos de corchea, encabezados por un silencio seguido de un mordente ayudando a subrayar cada una de las palabras. Mientras, los violines y las violas hacen su aportación por medio de trémolos. Tras esta estrofa, con apenas un compás de separación, sin perder la pulsación y el ritmo obtenido con los tresillos y con la aparición del conector formado por el tresillo de corcheas que aparece desde el inicio del acto, comienza Yago su última estrofa encabezada por un “Credo”, esta vez, con la conjunción “y” delante, que por un lado refuerza el carácter incisivo de esta aria y por otro anuncia que su discurso está concluyendo. El comienzo de su canto es medio tono más alto que la vez anterior, comenzando ahora en un Si becuadro. En cuanto al desarrollo de la frase, la melodía explora nuevos límites agudos para el personaje que dotan de mayor intensidad al momento musical, haciendo que crezca también la dimensión dramática del personaje. Otro recurso que completa esta sensación de crecimiento es el hecho de que se establece un breve canon entre el barítono y los metales. Acudimos a un radical cambio en la textura de la orquesta, producido a través de las semicorcheas ejecutadas por la cuerda en *forte staccato*, que realizan una bajada con algunos cromatismos conduciéndonos a la frase

³¹⁹ “Creo, con firme corazón.” (T.A.)

³²⁰ “Que el mal que yo pienso/ que de mí procede/ mi destino es cumplirlo.” (T.A.)

³²¹ “mentira, lágrimas, besos, miradas, sacrificio y honor.” (T.A.)

pronunciada por Yago: “al verme dell’avel”³²² sobre tres notas en cromático descenso, acompañado por disonancias graves de la mano de los clarinetes y violas, haciendo fusas los timbales, los violonchelos un trémolo y, los violines un trino (FIG. 46):

The image displays three systems of musical notation. The first system features a vocal line in the bass clef with lyrics: "ger - - - me del - la cul - - la" and "germ - - - of life is fa - shioned". The piano accompaniment includes dynamic markings *ff* and *ff staccato*. The second system continues the vocal line with lyrics: "al - ver - me del - la -" and "to feed the worm of". It includes a *G* chord marking and dynamic markings *p* and *dim.*. The third system shows the vocal line with lyrics: "- vel." and "death.", and the piano accompaniment with a *ppp* dynamic marking. The score is written in a key with two flats and a common time signature.

FIG. 46

Se abre a continuación un nuevo episodio dentro del aria en un tempo un poco más lento e introducido por la melodía modal que abría el aria, pero esta vez armonizada, tras la cual, sobre un acorde interpretado por las cuerdas y las maderas, el personaje dicta:

³²² “al gusano de la tumba.” (T.A.)

“Vien dopo tanta irrision la Morte”.³²³ El nuevo tratamiento que se le ha dado a la frase orquestal armonizada inocula un vestigio de humanidad en la personalidad de Yago. Aparece nuevamente la melodía mencionada interrumpida por un silencio con calderón sobre el que Yago pregunta: “e poi?”,³²⁴ al que la orquesta responde acabando la frase que había comenzado, y tras la cual, también sobre un silencio con calderón, el traidor vuelve a preguntar: “e poi?”, contestándose él mismo a capela tras tres corcheas ejecutadas por los violonchelos en pizzicato seguidas de una blanca y una negra interpretadas también por los contrabajos, “La Morte è il Nula”³²⁵ (FIG. 47):

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line (soprano) and a piano accompaniment (piano and cello/bass). The vocal line has lyrics in Italian and English. The piano accompaniment includes dynamic markings like 'legato', 'ppp', and 'ancora più p'. The second system continues the vocal and piano parts, with the vocal line having lyrics 'e poi? and then?' and 'La Morte è il Nul-la And then there's Nothings'. The piano accompaniment includes a 'ppppp' marking and a final flourish with a '5' above it.

FIG. 47

Estos tres calderones que han aparecido producen expectación en el oyente, dejándolo en una suspensión desde la cual arrancará la coda final del aria. A través de un quintillo de fusas de las maderas, los violines y las violas, se da comienzo a dos compases en los que tresillos de corcheas sustentan la aparición una vez más del motivo del credo de semicorcheas, que, seguido de un trino, apoya la última intervención del solista en su

³²³ “Viene después de tanta risa la Muerte.” (T.A.)

³²⁴ “¿Y después?” (T.A.)

³²⁵ “La muerte es la nada.” (T.A.)

Credo: “e vecchia fola il Ciel”.³²⁶ El barítono pronuncia su última palabra sobre un Fa agudo al que de manera enérgica acompaña el *tutti* de la orquesta, que finalmente se desvanece en un *diminuendo* en el cual solamente intervienen las cuerdas y las maderas, sobre el trémolo de los timbales y un Do pedal de las trompas. Los dos últimos compases que cierran el Credo cuentan con corcheas en estacato interpretadas por las cuerdas que pasan de una voz a otra. En esta ocasión no están agrupadas en tresillos, lo que hace que el ritmo ralentice. Tomando este diseño, ahora con toda la cuerda y de manera homofónica, se da comienzo a la última parte de esta segunda escena (FIG. 48):

The image displays a musical score for a scene. At the top, there is a piano accompaniment in G minor, 3/4 time. The right hand features a melodic line with triplets and a *dim.* marking, while the left hand plays a rhythmic accompaniment with a *sempre più p* marking. Above the piano part, the instruction *string. poco a poco* is written. Below the piano part, there is a block of text in Italian and English: "(Si vede passare nel giardino Desdemona con Emilia. Iago si slancia al verone, al di là del quale è appostato Cassio) (Desdemona and Emilia are seen to enter the garden. Iago goes toward the terrace beyond which Cassio has taken his position.)". This is followed by a vocal line for Iago, marked *H* and *J* = 138. The vocal line includes the lyrics "Eg - co - la..." and "Now take care!". The piano accompaniment continues below the vocal line, marked *p leggiero*.

FIG. 48

Se trata de un pasaje en clave de recitativo en el que encontramos un acompañamiento homogéneo protagonizado por la cuerda, y los solos de fagot y corno inglés. Como pauta general en este pasaje, observamos que la orquesta realiza breves pausas en las intervenciones entrecortadas de Yago que comenta la escena que está viendo. Es en el momento en que el barítono menciona a Otelo cuando intervienen en el acompañamiento el fagot y el corno inglés. El discurso de Yago se activa melódicamente al pronunciar la frase “Ed essa inclina, sorridendo, il bel viso”,³²⁷ melodía que estará doblada por los violines primeros. Este tratamiento melódico se prolongará a los dos siguientes versos del

³²⁶ “es una estúpida locura el cielo.” (T.A.)

³²⁷ “Y ella inclina, sonriendo, su bello rostro.” (T.A.)

villano: “Mi basta un lampo sol di quel sorriso/ per trascinare Otello alla ruina”.³²⁸ A partir de ese momento, Yago sigue describiendo lo que ve, recuperándose el tratamiento orquestal y la línea vocal carente de melodía de los compases iniciales de este fragmento. La parte más melódica corresponde, pues, a las reflexiones del personaje. Las corcheas en estacato alternadas con algún silencio de corchea de la cuerda, dotan de expectación al pasaje que prepara la llegada de Otelo. Durante estos compases se da una indicación escénica en la partitura: “Yago se coloca inmóvil en el balcón, mirando fijamente hacia el jardín, donde están Cassio y Desdémona”, que contribuye a potenciar la percepción de suspense.

Escena III

Advertimos en la partitura un cambio de armadura, a dos sostenidos. Asimismo, observamos un tratamiento del acompañamiento diferente al de la escena anterior. Ahora las cuerdas ejecutan unas redondas ligadas que sólo son interrumpidas por un motivo compuesto por una negra, dos corcheas y una blanca que vuelve a estar ligada a una redonda de la mano de los violines primeros y los violonchelos. Este motivo aparece tres veces, cada una de las cuales entra un grado por encima del anterior, a modo de progresión ascendente (FIG. 49). Otelo y Yago intervienen con una línea de carácter recitado. Yago, fingiendo no haber visto a Otelo, dice estar afligido, provocando que Otelo le pregunte, centrando la conversación en Cassio:

FIG.49

124 **Scena III.**
Scene III.

Assai moderato. ♩ = 84. (avvicinandosi a Jago)
(going up to Jago)

Otello.
Che par - li?
What say'st thou?

(simulando di non aver visto Otello e fingendo di parlare fra sé)
(pretending not to see Othello and to be talking to himself.)

Jago.
Ciò m'ac - co - ra... Nul-la... voi qui?
This I like not. Nothing... you here?

Assai moderato. ♩ = 84.

³²⁸ “Me basta un solo rayo de esa sonrisa/ para arrastrar a Otelo a la ruina.” (T.A.)

0. Co - lui che s'al-lon-
Hus he who just now

1. u - na va - na vo - ce m'u - scì dal lab - bro...
or, if aught, some id - le word Has es - caped me.

0. - ta - na dal - la mia spo - sa, è Cas - sio? (e l'uno e l'altro si staccano dal verone)
par - ted From Des - de - mo - na not Cas - sio? (both com. forward, away from the terrace)

1. Cas - sio? no... quei si
Cas - sio? No! He in

FIG. 49

Acudimos a continuación a un cambio en el acompañamiento ejecutado en figuras de menor duración. La línea de canto de Yago se activa melódicamente y es acompañada por las maderas. Se produce así un carácter amable en el tratamiento musical que al barítono se le confiere en este pasaje, ayudando a que Otelo le crea bondadoso y fiel. Coincide también la línea más melódica con la frase en que Yago habla de los primeros días de amor entre Desdémona y el comandante. Cuando interviene Otelo se produce un contraste en el acompañamiento, llegando a cantar en ocasiones sobre el silencio de la orquesta. Únicamente detectamos un tratamiento similar al empleado en la orquestación de las intervenciones de Yago, cuando el tenor habla de su pasado, de aquel tiempo en que confiaba en Cassio para que le llevara un regalo o un mensaje a Desdémona (FIG. 50):

Jago.

Cassio, nei pri-mi dì del vostro a-mor, De-sde-mo-na non co-no-sce-va?
Nothing... Did Mi-chael Cassio when you wou'd my la-dy know of your pas-sion?

pp

FIG. 50

En este momento se activa también la melodía interpretada por Otelo, estando ésta arropada por los violines que doblarán su voz. El acompañamiento se reducirá a un tresillo de corcheas y una blanca que irán interpretando alternándose los violonchelos y el fagot solista mientras Yago repite las palabras y la frase musical que interpreta Otelo: “Che ascondi nel tuo core?”³²⁹ a modo de eco. Eco al que hará referencia Otelo a través de una escala ascendente doblada por la flauta, el oboe y los violines en *sforzando* y con un tempo más movido, apoyando la furia del tenor. Después, tras una *pausa lunga*, Otelo dirá: “nel chio-stro dell’anima ricetti qualche terribil mostro”,³³⁰ frase para la que se empleará una escala cromática descendente, cargando de negatividad el pasaje que está acompañado por trémolos del *tutti* de la orquesta (FIG. 51):

FIG. 51

0. chio - - - stro del - - l'a - - ni - - ma ri -
if in his thought there were some

mf

³²⁹ “¿Qué escondes en tu corazón?” (T.A.)

³³⁰ “en el fondo de tu alma acoges algún terrible monstruo.” (T.A.)

FIG. 51

Otelo está sumido en una explosión de ira, la orquesta ejecuta trémolos que van *sempre crescendo*, mientras el tenor comienza una nueva línea melódica. En ella expone que antes ha escuchado que Yago decía para sí mismo que algo le afligía. Le pide entonces el protagonista al alferez que se explique entonando las siguientes palabras a capela: “Suvvia, parla se m’ami”.³³¹ A lo que, sobre un suave acorde ejecutado por las cuerdas, Yago responde: “Voi sapete ch’io v’amo”.³³² La cara de Yago ante Otelo es más bondadosa, es por ello que se utiliza un acompañamiento amable que lo potencia. En un tempo *moderato* el protagonista exige a Yago que se explique, que saque “el peor de sus pensamientos” a través de sus peores palabras, a lo que Yago responde, acompañado homofónicamente por las cuerdas y siendo doblada su voz por los violines primeros: “S’ancora teneste in mano/ tutta l’anima mia, nol sapreste”.³³³ Esto enciende a Otelo, Yago sabe cómo enfurecer a su superior. Y en este ambiente, sentencia el barítono:

³³¹ “Venga, habla si me quieres.” (T.A.)

³³² “Vos sabéis que os quiero.” (T.A.)

³³³ “Aunque tuvierais en la mano/ toda el alma mía, no lo sabríaís.” (T.A.)

“temete, signor, la gelosia!”³³⁴ su voz, cargada de cromatismos, estará doblada por flautas, oboes y violines primeros, y el acompañamiento incluirá además el *tutti* de la orquesta en clave homofónica (FIG. 52):

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line (labeled 'O.'), a bass line (labeled 'J.'), and a piano accompaniment (labeled 'p'). The vocal line has the lyrics: "ma - no tut - ta l'a - ni - ma mi - a nol sa pre - ste. Te -" with the English translation: "thoughts were e'en my heart in your hand, nor shall not. Be -". Above the vocal line, there are performance instructions: "Ah!... Ah!" and "(avvicinandosi molto ad Otello e sottovoce) (going close up to him almost in a whisper)". The piano accompaniment features a melodic line in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand, with dynamic markings "pp" and "ppp".

The second system continues the vocal line with the lyrics: "- me - te, si - gnor, la ge - lo - - si - - a!" and the English translation: "ware - my lord of jea - lou - - sy!". The piano accompaniment continues with dynamic markings "ppp" and "p", and a "morendo" instruction. The score is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature.

FIG. 52

De este modo, plantea Yago el tema central de la ópera: los celos. Acto seguido, con un cambio de compás y de armadura, pero manteniendo el tempo, Yago explica qué son los celos. Esta melodía en Fa menor es doblada por los celos y las violas y acompañada homofónicamente por los solistas de fagot y clarinete, finalizando en una cadencia perfecta. Se apoya en un trino del *tutti* de la orquesta que desemboca en la siguiente intervención de Otelo, quien comienza a cantar su frase a capela: “Miseria mia!”³³⁵ atendiendo a un cambio de compás a 4/4 y de tempo, a *Allegro agitato* (FIG. 53):

³³⁴ “¡Temed, Señor, los celos!” (T.A.)

³³⁵ “¡Miseria mía!” (T.A.)

Otello. *Allegro agitato. ♩ = 132.*

allarg. *f* *dr* *Allegro agitato. ♩ = 132.*

allarg. col canto *f*

Mi - se - ria
Oh mi - se -
squar - - cia il se - - - no.
change - - our na - - - ture.

mi - a!!
ryl - No! il
Nol Thinkst

FIG. 53

Durante este pasaje la textura orquestal cambiará. Las cuerdas ejecutarán rabiosas semicorcheas que estarán apoyadas por las negras en estacato del resto del *tutti*. Durante las frases del protagonista el acompañamiento se reducirá, en la primera ocasión a los trémolos de las violas, violonchelos y contrabajos, en la segunda y tercera a las redondas de las maderas, en la cuarta, a los violines y, por último, de nuevo a las maderas. Otelo alude a que debe conseguir una prueba, y si eso sucede, el amor y los celos se dispersarán juntos. La furia del tenor se proyecta con la ayuda de la música. En cuanto al tratamiento armónico, atendemos a un uso insistente de acordes de séptima disminuida y acordes menores. Tras la última frase de Otelo, un compás de carácter resolutivo apoya la sentencia que acaba de expresar, dando paso a su vez a una nueva intervención de Yago: “Un tal proposito spezza di miei labbra il suggello”.³³⁶ La frase del barítono viene doblada por los solistas de oboe, clarinete y fagot. Esta frase está aisladamente enmarcada en la tonalidad de Sol Mayor y conecta directamente con el coro interno que imprime la

³³⁶ “Un propósito tal / rompe de mis labios el sello.” (T.A.)

atmósfera del siguiente pasaje, en el que Yago, en un estilo declamado, se expresa a través de semircocheas, sin línea melódica, exponiendo al tenor que esté atento a las palabras de su esposa, las cuales podrán devolverle la fe o afirmar la sospecha (FIG. 54):

(con piglio più ardito)
(more frank in manner)

Jago.

Un tal pro - po - sto spez - za di mie lab - bra il sug -
I'm glad, for I can show the love and du - ty I

Lo stesso movimento Allegro moderato. ♩ = 66.

(molto lontano)
(in the garden)

P *pp dolce*

Sopr. I.

Do - ve guar - di splen - do - no rag - gi, av - vam - pan
Where - so - e'er thy glan - cessed Bright - ness, hearts must

Sopr. II. III. *pp*

Do - ve guar - di splen - do - no rag - gi, av - vam - pan
Where - so - e'er thy glan - ces shed Brightness, hearts must

Ten. *pp*

Do - ve guar - di
Where - so - e'er thy

Bass. *pp*

Do - ve guar - di
Where - so - e'er thy

J.

- gel - lo. Non parlo ancor di pro - va; pur, ge - ne - ro - so O -
bear you. I do not speak of proof yet. Look to your wife O -

P Lo stesso movimento Allegro moderato. ♩ = 66.

pp
(Cornamuse) (Bag-pipes)

FIG. 54

El villano apoya su discurso de semicorcheas sobre una misma nota, Si, salvo cuando advierte a Otelo: “vigilate”,³³⁷ que lo hace introduciendo un intervalo de cuarta: Si-Mi-Si, uniéndose a la línea melódica del coro (FIG. 55). La presencia de este coro interno, que tras la intervención de Yago aparece sobre el escenario, nos alerta de que Desdémona se aproxima.³³⁸ También dulcifica la naturaleza de la mujer de Otelo, contrasta con la escena agitada precedente y coincide con un momento dramático clave. Otelo va a mirar a su esposa de manera diferente, con sospecha:

134

cuo - ri, do - ve pas - si scen - do - no nu - vo - le di
meet thee. Whereso - e'er thy foot - steps tread Flow'rs spring up .to

cuo - ri, do - ve pas - si scen - do - no nu - vo - le di
meet thee. Whereso - e'er thy foot - steps tread Flow'rs spring up to

splen - do no rag - gi, av - vam - pan
glan - ces shed Bright - ness, hearts must

splen - do no rag - gi, av - vam - pan
glan - ces shed Bright - ness, hearts must

sotto voce
 - tel - lo, vi - gi - la - te, so - ven - ti le o - neste e ben cre - a - te co -
thello, watch her close - ly, Two of - ten are free and noble natures, like

FIG. 55

El texto que articula el coro hace alusión a Desdémona y está compuesto por ocho versos. En los cuatro primeros se alternan dos heptasílabos con dos hexasílabos, mientras que en los cuatro últimos no encontramos alternancia, siendo todos ellos hexasílabos. Las bellas palabras empleadas por el coro también aportan calidez y gentileza repercutiendo sobre la imagen de una Desdémona dulce, apreciada por la gente del pueblo, por los niños y los marineros, que son quienes van a participar en esta escena.

³³⁷ “vigilad.” (T.A.)

³³⁸ Véase la partitura completa de este coro en el Anexo X.

Desdémóna entra acompañada por el coro. La cuerda realiza una progresión ascendente que comienza con los violonchelos y finaliza con los violines, tras los cuales se afianza la orquestación, produciéndose un entramado de negras y blancas de maderas y cuerdas, mientras los violines dibujan semicorcheas ligadas a modo de introducción al coro que expondrá nuevamente el tema que ha interpretado en interno. La única diferencia entre el coro interno y el interpretado sobre la escena estriba en el acompañamiento, siendo mucho más rico el del segundo. Añadiéndose al orgánico de la orquesta mandolinas, cornamusas y guitarras,³³⁹ que aportan un aire popular que encaja con el tratamiento armónico con que se engrana este coro. La melodía es llevada por las sopranos, a las cuales acompañan homofónicamente el resto de mujeres, mientras los hombres realizan un colchón armónico en negras que ayudan a marcar un pulso *allegro moderato*. Al finalizar este canto del coro, un compás ejecutado por las mandolinas y las guitarras da paso a la intervención del coro de voces blancas, que viene ofreciendo a Desdémóna lirios suaves sobre una pegadiza melodía en 6/8 a la que el coro mixto se encarga de hacer un acompañamiento rítmico y armónico basado en corcheas y silencios de corchea. Como única base orquestal, encontramos las mandolinas,³⁴⁰ las cornamusas y las guitarras. El coro de adultos hace alusión en el texto a la canción: “vola lieta”³⁴¹ acompañada por “l’agile Mandòla”.³⁴² Tras dieciséis compases en los que el coro de niños expone su canto, dos compases en los que las mandolinas y guitarras realizan una escala descendente con algún cromatismo, nos conducen a una nueva sección musical donde los bajos, representando a los marineros, retomarán la línea melódica, ofreciendo perlas y nácares marinos a Desdémóna, a quien ven como una imagen sagrada. El acompañamiento coral que recibe esta melodía está representado fundamentalmente por los niños y las mujeres. En cuanto al acompañamiento instrumental, el único cambio que se advierte es el dibujo rítmico que adoptan las mandolinas, haciendo arpeggios de semicorcheas. Niños y mujeres emplean el texto expuesto anteriormente que hace alusión al acompañamiento musical. Al canto de los marineros, y tras dos compases de transición, sigue el relevo melódico a las voces de las mujeres, quienes esparcen la florida mies

³³⁹ Estos tres instrumentos pueden ser sustituidos, según consta en la partitura orquestal, por dos arpas, dos oboes y dos arpas, transportando una octava por abajo, respectivamente.

³⁴⁰ La introducción de este instrumento es propuesta por Boito. En su carta a Verdi del 17 de junio de 1881 le dice: “la poesía parla anche di *mandòle*, dunque il mandolino potrebbe essere anche adoperato” (CVB, 65), “la poesía habla también de *mandòle*, así que se podría usar también la mandolina.” (T.A.)

³⁴¹ “vuela alegre.” (T.A.)

³⁴² “la ágil mandolina.” (T.A.)

alrededor de Desdémona, como dicen en su canto. A ellas, como se ha tratado anteriormente, les acompañan el resto de voces, entonando la misma frase que en las ocasiones precedentes. Después de las ofrendas de cada uno de los colectivos, acudimos a un cambio musical. Se trata del coro que ha aparecido por primera vez en interno. Esta vez lo entonan el coro mixto y los niños, siendo acompañados por maderas y cuerdas de la orquesta. Resalta el tratamiento de los violines primeros, que, al igual que las mandolinas, ejecutan semicorcheas sobre los pizzicatos del resto de violines y violas y las negras de las maderas y violonchelos y contrabajos. El texto empleado es idéntico al expuesto las veces anteriores, siendo en esta ocasión contestado por la intervención de Desdémona, que en *dolcissimo* responde entonando la segunda parte de la melodía introducida por las mujeres: “Splende in cielo, danza/ l’aura, olezza il fior... Gioia, amor, speranza/ cantan nel mio cor”.³⁴³ Otelo se ve conmovido por la imagen de Desdémona, entonando: “Quel canto mi conquide”.³⁴⁴ Mientras, en un aparte, Yago expresa que destruirá los suaves acordes que forman el dulce himno en el que armonizan belleza y amor. La escena cierra con seis compases orquestales que, tras la última frase cantada, la de un Otelo conmovido, pero desconfiado, ofrecen una hermosa conclusión a través de las cuerdas y las maderas que acompañan haciendo negras y blancas a los violines primeros que ejecutan semicorcheas ligadas con carga motívica, ya que aluden al acompañamiento orquestal del primer coro. Finalmente, hallamos una cadencia perfecta en Mi Mayor, que, seguida de una escala ascendente, nos introduce en la siguiente escena. Esta potente escena, de extremada belleza, merece que hagamos un alto en el camino, con el fin de comentar algunas particularidades. En primer lugar, conviene destacar que se hace un uso diegético de la música, ya que ésta forma parte de la acción. Además, el texto cantado hace a su vez alusión al acompañamiento musical, y, adicionalmente, Otelo expresa que “ese canto le conquista”. Por tanto, podemos decir que hay dos planos musicales. Otra de las cosas que debemos destacar es la función musical. Por un lado, este coro Dulcifica aún más la imagen de Desdémona. Muestra, a través de la acción, lo amada que es por todos: niños, mujeres, marineros, que le entregan presentes. Este tratamiento gentil que hace que Desdémona emane bondad, contrasta cruelmente con el sentimiento protervo que Yago ha trasladado a Otelo. Este contraste potencia el sentido dramático de la obra, produciendo en el espectador una gran expectación.

³⁴³ “Resplandece el cielo, danza/ la brisa, perfuma la flor... Alegría, amor, esperanza/ cantan en mi corazón.” (T.A.)

³⁴⁴ “Ese canto me conquista.” (T.A.)

Escena IV

Al acabar el coro, Desdémona besa a algunos niños, determinadas mujeres se dirigen a ella para besarle los bajos de su vestido. La soprano también interactúa con los marineros, entregándoles una bolsa. Con posterioridad entra en la sala donde se encuentra su esposo seguida de Emilia, más tarde, mientras la gente se aleja, se dirige a Otelo para pedir el perdón de Cassio. La línea melódica de la soprano es bella, dulce, apasionada. La armonía, cromática, envolvente. En el momento en que Desdémona pronuncia el nombre de Cassio, se produce un crescendo en la orquesta y el abigarramiento armónico se multiplica. El pasaje es sumamente romántico. El suave acompañamiento, que irá creciendo, comienza sólo con las flautas, el oboe solista, los clarinetes y los violines, uniéndose más tarde el resto de las maderas y cuerdas. El ritmo es pausado, y encontramos unos tresillos apoyando las mismas figuras ejecutadas por Desdémona mientras pronuncia la palabra “intercedo”. Dos tresillos de corchea cierran el compás en el que Desdémona finaliza con un Sol agudo la frase en que dice: “per lui ti prego”,³⁴⁵ introduciendo la cadencia en que la soprano pide a Otelo que perdone a Cassio: “Tu lui perdona”³⁴⁶ (155/3/2). Otelo, a capela, le contesta que ahora no es el momento. Desdémona insiste dos veces más. A capela, y esta vez *con asprezza*, el tenor le responde: “Non ora”.³⁴⁷ Tras la áspera, casi agresiva respuesta de Otelo, la orquesta, en un *allegro agitato* conducido fundamentalmente por las corcheas de los violines y los trémolos de las violas, acompaña las palabras de Desdémona, a través de las cuales pregunta a su esposo qué le sucede. El tenor responde a capela: “M’ardon le tempie”.³⁴⁸ Inmediatamente después, la cuerda respalda el gesto de Desdémona al sacar su pañuelo para calmar el dolor de Otelo, gesto que acompaña con una dulce melodía. Una vez más a capela, el tenor contesta que no necesita la ayuda de Desdémona: “non ho d’uopo di ciò”³⁴⁹ mientras tira el pañuelo al suelo. La soprano, con un rico acompañamiento orquestal, pregunta a su marido si está atormentado. A continuación, volvemos a escuchar otro acorde de séptima disminuida. La melodía ligada de la soprano contrasta con las tres corcheas a través de las cuales Otelo pide a su esposa que le deje: “Mi lascia! Mi lascia!”³⁵⁰ (FIG: 56):

³⁴⁵ “Por él te ruego.” (T.A.)

³⁴⁶ “Perdónalo.” (T.A.)

³⁴⁷ “Ahora no.” (T.A.)

³⁴⁸ “Me arden las sienes.” (T.A.)

³⁴⁹ “no necesito eso.” (T.A.)

³⁵⁰ “Déjame, déjame!” (T.A.)

D. fa - scia. nap-kin. (getta il fazzoletto a terra) (throws the handkerchief down) Tu sei cruc-cia - to si - Im - te - ry sor - ry my

Otello. Non ho duo-po di ciò. 'Tis too litt - le for me.

D. - gnor. lord.. (aspramente) (roughly) Mi la - scia! mi la - scia! Ah, leave me! ah, leave me!

FIG. 56

Una nueva subsección arranca con la siguiente intervención de Desdémona (157/4/1). Mientras Emilia recoge el pañuelo que está en el suelo, la soprano entona una línea melódica en la que expone la primera parte de una frase de texto: “Se inconscia, contro te, sposo, ho peccato,”³⁵¹ a lo largo de siete compases. Esta frase musical acaba en una cadencia auténtica perfecta, sin embargo, su melodía está ligada a la siguiente frase musical, en la que con un cambio de compás (a 12/8) y de armadura, a dos bemoles, continúa con su discurso, pidiendo su perdón a Otelo. El canto de Otelo irrumpe al final de esta segunda frase musical de Desdémona. El tenor habla para sí, y el acompañamiento de la orquesta cambia radicalmente su tratamiento (FIG. 57), ahora, tres semicorcheas, la segunda de ellas con mordente, y un silencio de semicorchea se alternan con un silencio de corchea, llenando el compás con este esquema rítmico que contrasta con el siguiente

³⁵¹ “Si inconsciente, contra ti, esposo, he pecado.” (T.A.)

compás, en el que la soprano vuelve a intervenir, contagiándose el acompañamiento del tratamiento melódico asociado a las intervenciones de este personaje.³⁵²

158 Largo. ♩ = 50.

portando calmo

D. spo-so, ho pec - ca - to dam - mi la dol - ce e lie - ta pa - ro - la del per -
I have of - fen - ded, Dear hus - band, let me pray it, The word of par - don

Largo. ♩ = 50.

- do - - no.
say it.

Otello (a parte)

(For - se per - chè gl'in - gan - ni d'ar - gu - to a - mor non
Happy be - cause I lack Soft parts of con - cer -

FIG. 57

A través de estas dos intervenciones nos adentramos en lo que será un cuarteto formado por la pareja protagonista, Yago y su esposa, Emilia. La tónica general en este número es que, sobre las cuatro voces, la de Desdémona lleva el protagonismo. El acompañamiento orquestal está pendiente de su melodía, y cuando ésta tiene silencios, acusamos un cambio en la textura instrumental, en la que inmediatamente se activa el ritmo, volviendo a las figuras ligadas y de mayor duración cuando retoma su canto la soprano. Otelo, por su parte, entona una melodía activa compuesta por figuras más breves que las empleadas en la línea de Desdémona, causando una sensación menos melódica y más rítmica. El texto

³⁵² Como la presencia de intervalos de cuarta y sexta o, después de un salto de sexta ascendente, una línea melódica descendente y viceversa.

que expone el tenor hace referencia a su desconfianza, que al mismo tiempo le parece infundada. Paralelamente, Yago pide a Emilia el pañuelo que ha recogido del suelo. Se produce entonces un *concertato*: Desdémona hablando sobre amor, Otelo confundido y Yago exigiendo a Emilia el pañuelo, a quien finalmente, tras la negativa a entregárselo, se lo arrebatará. El canto de Emilia y Yago responde a un diálogo entre ellos, por lo que van interviniendo uno a continuación del otro. Al llegar a 164/2/1, Desdémona ejecuta una cadencia desde un Si *b tenuto* que arrastra desde el compás anterior. Esta cadencia está doblada por un trémolo de los violines primeros, en una octava alta y por las flautas, y acompañada homofónicamente por violines segundos, violas, oboes, clarinetes y fagotes. Se trata de un dibujo descendente con la indicación de *dolcissimo* en la que tienen cierta presencia los cromatismos (FIG. 58):

The image shows a musical score for a scene from an opera. It features four vocal parts and a piano accompaniment. The vocal parts are: Desdemona (D.), Emilia (E.), Othello (O.), and Yago (Y.). The piano part is at the bottom. The score includes lyrics in Italian and English. A stage direction in Italian and English describes Yago tearing the handkerchief from Emilia. The piano part is marked with dynamics like *ppp dolciss.* and *pp*.

FIG. 58

Seguidamente, se activa el ritmo y entran las voces del resto de los personajes, solapándose, ahora sí, todas las voces. En 167/2/2 los cuatro solistas cantan a capela durante dos compases, a continuación, son recogidos por el acompañamiento suave de la orquesta (FIG. 59):

dolce
 D. - mor, guar - da - mi in vol - - - to e
 lore, See in mine eyes. - - - the

pp
 E. - gli, Dio dai pe - ri - gli sem - pre ci guar - di, sem - pre ci
 ger, God in their dan - ger streng - then up - hold them strengthen up -

pp
 O. d'or e ru - i - nar nel fan - - - go ve - do il mio
 lore, And in the dust is scat - - - - tered My - gol - den

pp
 J. - ra, su que - sta tra - - - ma, su que - sta tra - ma Ja - go la -
 ter, Here in my mes - - - shes, Here in my mes - shes! I am the

pp

168

dolce **Z** *allarg. e morendo*
 D. mi - ra co - me fa - vel - la a - mor. Dam - mi la dol - ce e
 to - keu Of vows of con - stant love! Dear hus - band, let me

allarg.
 E. guar - di, sem - pre ci guar - - di.)
 hold them strengthen up - hold them.)

dolciss.
 O. so - - gno, ve - do il mio so - gno d'or.)
 dream - - my gol - den dream of love.)

allarg.
 J. - vo - ra, Ja - go la - vo - - - ra!)
 master, I - a - go's mas - - - ter!)

Z *pp con espressione*
allarg.

FIG. 59

El cuarteto concluye con la petición de Otelo: “escite solo vo’restar”³⁵³ y con la orden que Yago da a su esposa: “Ti giova tacer. Intendi?”³⁵⁴ tras lo cual Desdémona y Emilia se van. Yago finge salir, pero se queda escondido. El acompañamiento encadenará musicalmente con la siguiente escena. Durante este cuarteto, Desdémona y Otelo reafirman sus posturas, con un tratamiento musical acorde a sus personalidades ya forjadas en este punto de la trama, mientras que Yago y Emilia protagonizan una escena paralela que aporta información a la historia. Yago consigue el pañuelo que se le ha caído a Desdémona y que va a ser “la prueba” que está buscando Otelo. La música, que supone una superposición de voces con tratamientos distintos, no hace sino enredarse del mismo modo que se lía la trama. Seguidamente se activa el ritmo, interpretando los violines un diseño compuesto por corchea ligada a semicorchea unida a tres corcheas más. Acompañando este dibujo, el resto de la cuerda y los fagotes ejecutarán la nota Si, con un mordente que nos remite a la vileza de Yago mostrada en el Credo. Durante un compás este diseño aparecerá en progresión descendente para repetirse insistentemente sobre las mismas notas, sin progresión, durante el siguiente compás. Continuando con este diseño, comienza la escena V (FIG. 60):

FIG. 60

(Desdemona ed Emilia escono)
(*Exeunt Desdemona and Emilia*)

-.: ten - di?)
charge you,

The musical score consists of a vocal line in bass clef and a piano accompaniment in treble and bass clefs. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The vocal line begins with a fermata and then has the lyrics '-: ten - di?) charge you,'. The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with a descending sequence of notes in the bass line.

³⁵³ “salid, quiero estar solo.” (T.A.)

³⁵⁴ “Te conviene callar. ¿Entiendes?” (T.A.)

(Jago finge d'escire dalla porta del fondo, ma giuntovi s'arresta)
 (Iago goes towards the door at back, but remains standing there.)

Scena V.
Scene V.
 Otello.

(accasciato, su d'un sedile)
 (exhausted, throws himself into a chair)

De - sde - - mo - na
 She false, Des - de -

FIG. 60

Escena V

Con la prolongación del acompañamiento de la escena anterior se realiza la transición a este número, en el que Otelo se cree solo hasta que Yago se dirige a él. Atendemos pues a un dúo entre los dos hombres que cerrará el acto segundo. Durante los primeros compases, en los que el tenor no ha advertido la presencia de su alférez, sobre un motivo que venía expuesto desde la escena anterior, Otelo, en estilo declamado interviene diciendo sobre un Re: “Desdémona rea”.³⁵⁵ A continuación, Yago desde lo lejos, y hablando para sí, dice sobre una redonda en la orquesta -que ejecuta un acorde de séptima de dominante en primera inversión en la tonalidad de Do Mayor y también en clave recitada facilitando que se le entienda con claridad- “con questi fili tramerò la prova del peccato d’amor nella dimora di Cassio, ciò s’asconda”.³⁵⁶ Lamentándose por su atroz idea, el protagonista, tras un cambio en la armadura (se eliminan los dos bemoles) vuelve a cantar sobre una sola nota, esta vez Mi, y con un acompañamiento basado en el mismo motivo que en su primera intervención, pero un tono por encima: “Atroce idea!/ Rea

³⁵⁵ “Desdémona culpable.” (T.A.)

³⁵⁶ “con estos hilos tramará la prueba del pecado del amor.” (T.A.)

contro me!”³⁵⁷ Yago se enorgullece: “il mio velen lavora”.³⁵⁸ Un nuevo dibujo de fusas en los violines acompaña las últimas frases de los solistas antes de pasar a la siguiente sección en la que desarrollará su canto exponiendo su ira y despidiéndose de su integridad como persona antes de haber sido atacado por la duda y la sospecha. Esta sección viene desencadenada por una frase de Yago a capela dirigida a Otelo: “Non pensateci più”.³⁵⁹ Con un cambio de tempo a *allegro agitato* el tenor reacciona a las palabras del villano, acusándole de haberlo “legato a la croce!”.³⁶⁰ Otelo está furioso, la música es enérgica, no hay ninguna melodía destacable, pero llama la atención la escala descendente sobre la que el tenor, en este pasaje de ritmo trepidante, intenta definir lo que siente: “più orrendo d’ogni orrenda ingiuria dell’ingiuria è il sospetto.”³⁶¹ (FIG. 61):

FIG. 61

³⁵⁷ “¡Atroz idea! / ¡Culpable contra mí!” (T.A.)

³⁵⁸ “mi veneno trabaja.” (T.A.)

³⁵⁹ “No penséis más en ello.” (T.A.)

³⁶⁰ “¡atado a la cruz!” (T.A.)

³⁶¹ “más horrendo que cualquier injuria horrenda, es la sospecha de la injuria.” (T.A.)

Encontramos, seguidamente, un cambio de armadura, a cuatro bemoles, y una nueva textura en el tratamiento orquestal: bajo los trémolos de violines y violas ejecutan los fagotes y violonchelos una línea de carácter descendente. La voz del tenor apenas tiene línea melódica mientras narra: “Nell’ore arcane della sua lussuria/ (a me furate!) / m’agitava il petto forse un presagio?”.³⁶² Tras esta frase, los fagotes y chelos cambian su tendencia descendente para adoptar diseños ascendentes, y sobre ellos, Otelo recuerda lo valiente y dichoso que era cuando aún no sabía nada. Vuelve el protagonista a adoptar una melodía descendente al pronunciar las siguientes palabras: “e sui labbri mendaci/ gli ardenti baci di Cassio”.³⁶³ Acompañando a Otelo, los oboes y las trompas hacen una progresión descendente, desembocando en “Ed ora!... ed ora...”,³⁶⁴ que prepara el inicio de su aria. Esta premisa deja en suspense al espectador, y sirve de punto de partida del aria del tenor. Tras un calderón sobre el Sol agudo del cantante se produce un cambio de tempo a *allegro assai ritenuto*. Asistimos a una mutación de la atmósfera y del contenido del texto. La línea de canto es más melódica, mientras que el acompañamiento contiene un ritmo que marca los tiempos fuertes. El tenor ejecuta versos dodecasílabos entre los cuales encontramos un compás de separación en el que la orquesta realiza un cambio. En el primer caso (174/3/2) encontramos figuras de tresillos interpretadas por la cuerda y las maderas, sin embargo, en el segundo (175/2/1) observamos un diseño compuesto por corchea-silencio de semicorchea y dos fusas ejecutado por las trompetas. Otelo se estaba despidiendo de lo que ha sido su vida con Desdémona, desterrando los “recuerdos santos” y los “sublimes encantos del pensamiento.” Pero las trompetas introducen un nuevo tratamiento orquestal. Todo este pasaje está tintado con toques guerreros, la presencia de metales, los ritmos presentes y la enfatización de los tiempos fuertes, ilustran cómo el general se despide de las batallas ganadas, de las tropas y de los cantos de batalla. Antes de la siguiente intervención de Yago, el tenor se lamenta en la zona aguda de su registro: “della gloria d’Otelo è questo il fin”.³⁶⁵ Pierde con dignidad. Se refuerza la intensidad de su psicología, no se trata de una música lastimera, sino guerrera (FIG. 62):

³⁶² “En las horas arcanas de su lujuria/ (¡a mí robadas!)/ ¿me agitaba en el pecho acaso un presagio?” (T.A.)

³⁶³ “y sobre sus labios engañosos/ los ardientes besos de Cassio.” (T.A.)

³⁶⁴ “¡Y ahora!... y ahora...” (T.A.)

³⁶⁵ “de la gloria de Otelo es este el fin.” (T.A.)

FIG. 62

176

- tin! *war!* Cla-mo-rie can - ti di bat-ta-glia, ad - fare -
The spi-rit - stir - ring drum, the fife, —

- di - - o! Del-la glo-ria d'O - tel - - - lo è que-sto il
well now — and for e - cer! O - thel - - - lo's oc - cu -

fin, è que - sto il fin, è que - - - sto il
pa - tion's gone, his oc - - cu - pa - - - tion's

fin.
 gone.

ppp e molto staccato

The score consists of four systems of music. Each system includes a vocal line (soprano) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 4/4. The first system features a piano introduction with a forte (*f*) dynamic and a piano (*pp*) section. The second system includes a piano section with a forte (*f*) dynamic and a fortissimo (*ff*) section. The third system is a vocal line with piano accompaniment. The fourth system is a piano section with a fortissimo (*ppp*) dynamic and a *molto staccato* marking.

Tras la triple repetición de la segunda parte de esta frase, comienza un nuevo fragmento en el que Yago interviene brevemente para decir: “pace, signore”.³⁶⁶ En *molto staccato* las cuerdas ejecutarán tresillos de semicorcheas en pianísimo. Estos tresillos van formando escalas ascendentes y descendentes, produciendo casi un zumbido, una atmósfera inquietante. Otelo pide a Yago, apoyado por las maderas, que le consiga una prueba que demuestre la “impureza” de Desdémona. La línea del tenor está definida también por tresillos de corchea, así como por puntillos que potencian la sensación de ansiedad. Entre esta intervención de Otelo y la siguiente participación de Yago, hay tres compases en los que la orquesta ejecuta homofónicamente una progresión descendente, acabando con una escala cromática hacia el registro grave, dando pie a la siguiente frase de Yago: “Divina grazia, difendemi!”³⁶⁷ (FIG. 63):

FIG. 63

The musical score for FIG. 63 consists of three systems. The first system features a vocal line for Otello (labeled '0.') with the lyrics 'de - sta! - sta! thee! thee!' and a piano accompaniment. Above the piano part, the instruction '(afferra Iago alla gola e lo atterra) (he grasps Iago by the throat and throws him down.)' is written. The second system continues the piano accompaniment. The third system introduces a vocal line for Iago (labeled 'Iago.') with the lyrics 'Di - vi - na gra - zia di - The grace of Hea - ven for-' and a piano accompaniment. The piano part in the third system includes a dynamic marking 'ff' and a fermata over the final notes.

³⁶⁶ “paz, señor.” (T.A.)

³⁶⁷ “¡Divina gracia, defiéndeme!” (T.A.)

A continuación, un arpeggio ascendente del *tutti* de la orquesta introduce la intervención del barítono, para la cual se reduce la participación instrumental, concentrándose ahora en la cuerda -violines ejecutando seisillos de semicorcheas sobre los tresillos de corchea del resto- y una nota tenida por parte de la trompa solista. El barítono está comunicando su dimisión a Otelo, pidiendo al mundo que sea testigo de que la honestidad es un peligro. En el momento en que Yago pronuncia la palabra “honestidad,” los violines segundos, violas, violonchelos y contrabajos pasan de hacer tresillos de corchea a hacer una redonda, reactivándose para tocar seisillos cuando Yago articula la palabra “peligro” (FIG. 64):

The image displays a musical score for a vocal performance, likely from an opera. It consists of three systems of music, each featuring a vocal line (bass clef) and piano accompaniment (treble and bass clefs). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The lyrics are in Italian and English. The first system shows the vocal line with lyrics: "mon - do te - sti - mon mi" and "world, that it is safe no". The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line with chords in the left hand. The second system continues the vocal line with lyrics: "si - a che l'o - ne - stà è pe -" and "lou - ger To be di - rect aud". The piano accompaniment includes a triplet of eighth notes in the right hand. The third system begins with the instruction "(fa per andarsene) (he makes pretence of leaving)" above the vocal line, which has the lyrics "- ri - glio." and "ho - nest.". The piano accompaniment starts with a forte (*ff*) dynamic and features a prominent bass line with chords and triplets.

FIG. 64

FIG. 65

G Otello.
 No... ri - ma - ni. For - seo - ne - sto tu
Nay, a - bide yet; hap - ty ho - nest thou

sei (sulla soglia fingendo d'andarsene) Per l'u - ni -
art. (on the threshold, still pretending to withdraw) The world be
 Jago.
 Me - glio var - reb - be ch'io fos - si - um ciur - ma - dor.
I should be wise, for ho - nes - ty's a fool.

Più mosso. $\text{♩} = 132.$
 - ver - so! Cre - do le - a - le De - sde - mo - na e
wit - ness! I think my wife may, be ho - nest, and

Più mosso. $\text{♩} = 132.$

FIG. 66

Otelo pide a su alférez, en un clima más tranquilo, que no se vaya (FIG. 65). Lo hace con el único acompañamiento de oboes, clarinetes y solistas de fagotes primero y segundo. Fingiendo salir, Yago interviene de nuevo diciendo: “Meglio varrebbe ch’io fossi un ciurmador”.³⁶⁸ Lo hace a capela, antes de que Otelo vuelva a mostrarse agitado. A partir de 182/1/3 el tenor retoma el canto. Por un lado, cree que Desdémona es leal,

³⁶⁸ “Más me valdría ser un embaucador.” (T.A.)

pero por otro lado piensa que no lo es, igual que no está seguro de la honestidad de Yago. Se ha producido aquí también un cambio en el tempo, ahora *più mosso* (FIG. 66). Los violines alternan corcheas con silencios de corchea, tomando el mismo patrón pero a contratiempo los chelos y contrabajos. Las maderas se incorporan, destacan la línea descendente cromática que interpreta el fagot primero acompañando las palabras de Otelo cuando éste expone que quiere una prueba. Yago cada vez se siente más poderoso frente al tenor, y eso se refleja también en su canto, ahora más rítmico e intenso. Con una escala cromática descendente (FIG. 67), una vez más, el barítono pregunta a su general qué prueba quiere, para a continuación, ponerle un ejemplo que sabe que desquiciará a Otelo: “Avvinti vederli forse?”.³⁶⁹

The image shows a page of a musical score for an opera. It features three systems of music. The first system includes a vocal line for Jago (bass clef) and a piano accompaniment (treble and bass clefs). The lyrics for Jago are: "Jago. Signor, fre-na - te l'ansie. E qual cer- I do not like the of-five. What shall I". Above the Jago line, there are instructions: "(ritornando verso Otello.)" and "(returning to Othello.)". The piano accompaniment has a dynamic marking of *mf*. The second system continues the vocal lines. The Jago line has lyrics: "- tez - za!! v'ab - bi - so - gna? - say, where's sa - tis - fac - tion?". The piano accompaniment has a dynamic marking of *p*. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

FIG. 67

³⁶⁹ “¿Verlos juntos, quizá?” (T.A.)

Esta frase estará únicamente acompañada por las flautas. El tenor responde perturbado y comienza un fragmento musical en el que Yago expondrá a Otelo algo que le aconteció. Un trino ejecutado por los violines primeros y otro por los chelos preparará el clima misterioso al que contribuirán también los pizzicatos y trémolos de la cuerda. Además de estos instrumentos un solo de trompa participará en la escena con tres sonidos en ascenso cromático. Con un cambio de compás, a 6/8, y un acompañamiento fundamentado en corcheas interpretadas por la cuerda, se activa la melodía de Yago, que en *andantino*, relata que escuchó hablar en sueños a Cassio. Se trata de una melodía amable, con un dulce acompañamiento de las cuerdas que sólo da paso a las maderas (solistas de flautas I, II y III, oboe y clarinete) cuando reproduce la voz de Cassio en sueños diciendo sobre una misma nota: “Desdemona soave! Il nostro amor s’asconda.”³⁷⁰ para subir medio tono al continuar: “Cauti vegliamo!”³⁷¹ y acabar su frase con una escala cromática descendente doblada por flautas primeras y dos violines primeros, y acompañado por violines, clarinetes y violas (FIG. 68):

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of two systems of music. The first system features a vocal line in bass clef with the instruction "softly spoken" and "sotto voce parlate". The lyrics are: "suo-no: Desde-mo-na so-a-ve! Il no-stro amor s'a-scon-da. Cau-ti ve-accents. 'My sweetest Desde-mo-na, let us be wu-ry e-ver, cautious-ly". Below the vocal line is a piano accompaniment in treble and bass clefs, marked "ppp col canto". The second system continues the vocal line with the instruction "legato strisciando e ancora" and "più p". The lyrics are: "glia-mo! Pe-sta-si del ciel tut-to min-non-da. hi-ding What to thee and me is hea-ven-ly rup-ture." The piano accompaniment is marked "pp a tempo" and "dim.". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

FIG. 68

³⁷⁰ “Desdémóna suave, escondamos nuestro amor.” (T.A.)

³⁷¹ “¡Seamos cautos!” (T.A.)

Tras un compás en 9/8, en el que descansa el discurso de Yago, el villano retoma su relato, ahora en un tempo *più animato*, volviendo al 6/8 inicial. Esta vez el acompañamiento de sus frases cuenta también, además de con las cuerdas, con las maderas y con la trompa. De nuevo, al reproducir las palabras de Cassio, el barítono se ve acompañado por las maderas: clarinetes, fagotes y trompas, quedando muda la cuerda. En esta ocasión, las palabras que articula Yago son: “Il rio destino impreco che al Moro ti donò”.³⁷² En un *dolcissimo* las cuerdas ponen fin a la narración del sueño de Cassio que Yago presencié. “Oh monstuosa colpa!”³⁷³ es la frase que entona el tenor sobre blancas ligadas de la orquesta, las cuales facilitan la comprensión de las palabras que el cantante articula. Yago, mostrando ingenuidad, replica que sólo ha narrado un sueño, lo que hace reaccionar a Otelo: “Un sogno che rivela un fatto”.³⁷⁴ Un acorde de séptima disminuida pone fin a esta sección que contrasta con el siguiente fragmento en *più mosso*, sobre el que Yago cantará su próxima intervención, acompañado por las cuerdas, doblándole los violines. El barítono alimenta con la siguiente frase la expectación de Otelo: “Un sogno che può dar/ forma di prova ad altro indizio”.³⁷⁵ Otelo pregunta a capela a Yago por ese otro indicio. Sobre un Sol *b* interpretado por un solo de trompa, y en un tempo *più lento*, el barítono, también sobre un Sol *b* y *senza misura*, pronuncia la primera parte de una frase: “talor vedeste in mano di Desdemona...”,³⁷⁶ al continuar con su discurso, se activa el acompañamiento orquestal, con un diseño de blanca, negra con puntillo y corchea (FIG. 58), que se repite durante los tres compases en que Yago habla de “un tejido más sutil que un velo bordado con flores”. Los violines doblan la voz del barítono. El tenor responde con una bella melodía contando con el acompañamiento amable de las cuerdas. El protagonista hace referencia en su frase al pañuelo que él mismo regaló como muestra de amor a su esposa (FIG. 69):

³⁷² “Al cruel destino maldigo, que al Moro te entregó.” (T.A.)

³⁷³ “¡Oh, monstruosa culpa!” (T.A.)

³⁷⁴ “Un sueño que revela un hecho.” (T.A.)

³⁷⁵ “Un sueño que puede dar forma de prueba a otro indicio.” (T.A.)

³⁷⁶ “Tal vez visteis en manos de Desdémona.” (T.A.)

Otello. Più lento.

E qual?
And how?

- di zio.
thin-ly.

senza misura

Tu-lor ve-de-ste in ma-no di De-
Have you seen ne-ver in Des-de-mo-nais

Più lento.

pp senza misura

$\text{♩} = 100.$

a tempo

ppp

ppp

-sde.mo-na un tes-su-to tra-pun-to a fior e più sot-til d'un ve-
hand a nap-kin spotted with straw-ber-ries, And of most sub-tle tex-

$\text{♩} = 100.$

pp a tempo

ppp

Otello.

È il faz-zo-let-to ch'io le die-di, pe-gno pri-mo d'a-mor.
Such is the handkerchief I gwe her; 'Twas my first gift to her.

-lo?
ture?

Quel faz-zo-
That self-same

pp

FIG. 69

Yago va a comunicar a su general que ha visto ese pañuelo en manos de Cassio. Esta frase la articulará dentro de un diseño descendente en el que crecerá la intensidad por la progresión del uso de las figuras, primero corcheas alternadas con silencio, luego aparece un tresillo y finalmente puntillos y semicorcheas sobre un pianísimo lento. Yago, a capela, pronunciará el nombre de Cassio, mientras se produce un cambio en la armadura a tres sostenidos. Comienza un nuevo pasaje en el que Otelo, sobre un acorde de Mi Mayor, ataca un Mi agudo articulando un “¡Ah!” Una escala ascendente de fusas da pie a la expresión de la furia de Otelo, que se desarrollará llegando a un La agudo sobre el que exclamará: “Una (vita) è povera preda al furor mio!!”.³⁷⁷ A continuación, con un tempo *più mosso*, se advierte un cambio en la textura, caracterizado por los tresillos ejecutados por las cuerdas que realizan un motivo descendente (p.191/3/1), el cual se irá repitiendo primero en progresión descendente para comenzar, a partir de 192/3/1, a invertir la tendencia de la progresión. Observamos la direccionalidad descendente cuando el tenor hace referencia a las “larvas”, mientras que se vuelve ascendente cuando el protagonista exhala todo su amor al cielo (FIG. 70):

FIG. 70

The image shows a musical score for a vocal and piano duet. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#), and the time signature is 3/4. The lyrics are in Italian and English. The vocal line starts with a rest, followed by a quarter note, a quarter rest, and a quarter note. The piano accompaniment features a descending triplet of eighth notes in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand. The lyrics are: "ge - lo. Lun - gi da me le pi - e - to - se" and "a - go. My fon - dest love thus do I, blow to".

³⁷⁷ “¡Una (vida) es pobre presa para mi furor!!” (T.A.)

lar - ve:
hea - ven.

Tut - to il mio va - no a -
Rise now black ven - geance

-mor e - sa - lo al cie - lo,
from thy hol - low ca - vern.

pp

sempre p

FIG. 70

Otelo hará mención a la hiedra que le envuelve haciendo uso de una progresión por terceras ascendentes de un diseño cromático descendente formado por dos notas, acompañado también por la orquesta. Antes de un nuevo cambio de carácter y compás, el tenor repite tres veces: “sangre!”³⁷⁸ (FIG. 71). Cada vez sobre una nota más aguda que la anterior, y separadas por tres acordes de diferente naturaleza, siendo el primero de séptima disminuida, el segundo Fa # menor y el tercero Mi Mayor ejecutados por el *tutti* de la orquesta:

³⁷⁸ “¡sangre!” (T.A.)

FIG. 71

Tras este pasaje se inicia una nueva sección en la que se observa un cambio de carácter: *molto sostenuto* así como una variación de compás a 3/4. Comienza en este punto “el juramento de Otelo”.³⁷⁹ Violines y violas realizan trémolos, mientras los vientos de la orquesta ejecutan un motivo compuesto por una negra ligada a un tresillo de corcheas y otro tresillo de corcheas. Este motivo se expone repetidamente con alguna modificación. Sobre este acompañamiento, el tenor está realizando un juramento. En un primer momento, el protagonista articula sus palabras sobre un Mi agudo. Tras seis compases, la línea de su voz hace uso del motivo interpretado por los vientos, desarrollándolo con una escala descendente con cromatismos mientras jura por “la Morte e per l’oscuro mar sterminator”³⁸⁰ (FIG. 72), tras lo cual, Otelo entona una melodía en la que rítmicamente advertimos la presencia de dos tresillos y que de alguna manera está relacionada con el motivo expuesto anteriormente³⁸¹ (FIG. 73), que servirá como pretexto para desarrollar el dúo que concluirá el acto segundo. Sobre esta melodía, doblada por violines primeros y fagotes, el tenor expone: “D’ira e d’impeto tremendo/ presto fia che sfolgori/ questa man ch’io levo e stendo”.³⁸²

³⁷⁹ Véase la partitura completa de este número en el Anexo IX.

³⁸⁰ “la muerte y por el oscuro mar exterminador.” (T.A.)

³⁸¹ Ambos contienen un tresillo con notas en descenso por grados conjuntos.

³⁸² “De ira y de ímpetu tremendo/ pronto estalle / esta mano que yo alzo y extendiendo.” (T.A.)

FIG. 72

FIG. 73

A cada uno de estos tres versos octosílabos corresponde una frase musical, en la que se expone la melodía de la que hemos hablado en un tono, y en la última ocasión, con una variación en la conclusión, que dará paso a la intervención de Yago. Destacamos el tratamiento de la orquestación, en el que además de los instrumentos que doblan la voz, encontramos imitaciones por parte de las maderas -salvo los fagotes- y seisillos producidos por las violas, violonchelos y contrabajos que confieren agitación al pasaje. La siguiente participación de Yago será sobre el motivo que abría este pasaje y sobre el cual se desarrolla la melodía interpretada por Otelo. Al igual que el tenor, expone tres veces su frase musical con alguna variación en la segunda parte de la misma (195/2 a 196/1). Yago se une al juramento de Otelo. La fórmula imitativa orquestal se mantiene, aunque la instrumentación tiene un carácter oscuro, haciendo más uso de los metales y menos de las maderas. Una gran escala cromática ascendente (FIG. 74) -interpretada por los solistas de flauta, oboe, clarinete, por los violines primeros y segundos, violas, imitada

en el compás consecutivo por los trombones- da pie a la última sección del dúo, en la que los dos solistas cantan al mismo tiempo:

FIG. 74

197

Este pasaje se desarrolla sobre los motivos que han sido expuestos y variados a lo largo de esta escena. Yago comienza con la melodía, mientras Otelo canta sobre una misma nota. El fagot imita la voz de Yago para a continuación doblarla. Las maderas adornan la melodía con arpeggios ascendentes en semicorcheas. Otelo se une a la voz de Yago armonizando su canto con una línea melódica. Continúan sus intervenciones ahora con un carácter imitativo entre los dos solistas (199/1/2). Destaca la escala descendente con cromatismos que ejecutan el clarinete bajo y los fagotes ilustrando las palabras de los solistas: “per l’oscuro mar esterminator”.³⁸³ Las dos voces se unen finalmente para cantar al unísono los seis últimos compases, únicamente realizando un *divisi* -a distancia de tercera Mayor- dos compases antes de la resolución, que apelan a un Dios vengador. Este

³⁸³ “por el oscuro mar exterminador.” (T.A.)

dúo estará cerrado por ocho compases orquestales que concluirán, de manera brillante el segundo acto con el *tutti* de la orquesta.

ACTO III

Treintaicuatro compases orquestales sirven de introducción al tercer acto. Con tres sostenidos en la armadura en *allegro moderato* comienzan las cuerdas a llenar con semicorcheas en estacato compases de 3/4. Durante seis compases repiten insistentemente las notas Do # - Si #, y, por debajo de ellas, los violonchelos introducen un motivo formado por tres negras, ascendiendo por grados conjuntos; una blanca al final desciende también por grados conjuntos respecto de la última negra (FIG. 75):



FIG. 75

Otra célula que aparece estará formada por dos corcheas y una negra en descenso por grados conjuntos. Con estos dos motivos, el compositor hilará la primera parte de esta introducción, presentando un tratamiento imitativo de los mismos por parte de las cuerdas. En 203/2/4 observamos un cambio en el tratamiento orquestal. En esta ocasión, durante cinco compases, las cuerdas ejecutarán un estacato en pianísimo (FIG. 76):



FIG. 76

Seguidamente, las flautas, flautines y violines realizarán escalas descendentes de semicorcheas sobre la armonía obtenida por la participación del resto de instrumentos: maderas, metales y los trémolos de las cuerdas. A cuatro compases de concluir esta introducción, Verdi incluirá de nuevo, las semicorcheas que abrían el acto tercero, primero a la altura de Re- Do #, para seguidamente hacer aparecer de mano de los violines una nueva melodía que se utilizará en la siguiente escena. Tras esta línea melódica volverán a aparecer las semicorcheas que abrían el acto, esta vez en el tono original (FIG. 77):



FIG. 77

Escena I

Un acorde de Mi Mayor da el pie al Heraldo que viene a anunciar la llegada de los embajadores al puerto en un 4/4. Tras esta intervención en clave de recitado, y el asentimiento de Otelo dentro del mismo carácter, encontramos un cambio de compás a 3/4, y la indicación *come prima* (FIG. 78):

The musical score for Scene I consists of two systems. The first system features three staves: Otello (O.), Ario (A.), and piano accompaniment. Otello's line begins with the lyrics "Ee-ne sta. It is well." and includes the instruction "(Araldo esce) (exit Herald)". The Ario line has the lyrics "che a Ci-pro ad-du-ce gli ambascia-to-ri. which brings to Cyprus the ambas-sa-dors." The piano accompaniment includes the instruction "Come prima." and a change in time signature from 4/4 to 3/4. The second system features three staves: Otello (O.), Jago, and piano accompaniment. Otello's line has the lyrics "Con-ti-nua. Go on then." and includes the instruction "(a Jago) (to Jago)". The Jago line has the lyrics "Qui-trar-rò I spoke to". The piano accompaniment includes the instruction "B" and a change in time signature from 4/4 to 3/4.

FIG. 78

Aparece en este momento la segunda parte de la última línea melódica que había sido presentada en la introducción con el mismo acompañamiento. Un cambio de compás a 4/4 nos devuelve a la atmósfera de recitativo. A capela, Yago traslada a Otelo el plan para obtener “la prueba”. Un arpeggio ejecutado por las cuerdas introduce un nuevo carácter, anunciando la llegada de Desdémona: “Ecco Desdemona”.³⁸⁴ El alférez aconseja a Otelo

³⁸⁴ “Aquí viene Desdémona.” (T.A.)

que disimulen y le recuerda a capela: “Il fazzoletto...”,³⁸⁵ frase que corta el tenor, invitándolo a irse con acompañamiento orquestal de las cuerdas (FIG. 79):

lungo
gesti. Pa-zi-en-te sia-te o la pro-va vi sfugge.
gestures. Murry, pa-tience, patience! Or the proof will es-cape you.

p

(dicendo *in rondo*, s'allontana come per uscire, poi s'arresta e si riavvicina ad Otello per dirgli l'ultima parola.)
(As he says "I leave you", he moves away as if to leave, but stops and returns to Otello, to say the last word.) *lento*

col canto

Ec-co Des-de-mo-na. Finger convie-ne... lo va-do. Il faz-zo-let-to...
See, yonder comes your wife, you must be cunning. I leave you. That handkerchief is...

Otello.
Va! vo-lon-tie-ri o-bli-a-to l'a-vrei.
Go! Do not name it. I would gladly for-get.

(Jago esce)
(exit Iago)

f *p*
ppp

FIG. 79

³⁸⁵ “El pañuelo...” (T.A.)

Escena II

A pesar de que una nota se liga entre la escena anterior y esta, se observa un cambio en la armadura a cuatro sostenidos. Tres compases de corcheas ligadas sirven de introducción a la intervención de Desdémona, quien, con una línea muy melódica, saluda amorosamente a su esposo (FIG. 80):

206 Scena II.
Scene II.
C Allegro moderato. $\text{♩} = 72$.

The musical score is divided into three systems. The first system is a piano introduction in C major, 4/4 time, marked 'Allegro moderato' with a tempo of 72 beats per minute. It consists of three measures of eighth-note chords in the right hand and eighth-note bass lines in the left hand. The second system is for Desdemona's entrance, starting with the instruction '(dalla porta di sinistra, ancora presso alla soglia) (who enters from left, still almost on the threshold)'. Her vocal line begins with 'Dio ti gio-con-di, o spo-so del-l'al-nia mi-a so-' and is accompanied by piano accompaniment. The third system is for Otello's entrance, starting with the instruction '(andando incontro a Desdemona e prendendole la mano) (going to meet Desdemona and taking her hand)'. His vocal line begins with '-vra-no. mas-ter?' and 'Gra-zie, ma-don-na. da-te-mi-Ja'.

Desdemona (dalla porta di sinistra, ancora presso alla soglia)
(who enters from left, still almost on the threshold)

Dio ti gio-con-di, o spo-so del-l'al-nia mi-a so-
How is't with you, my hus-band, My heart's sole lord and
ben legato

-vra-no. mas-ter? (andando incontro a Desdemona e prendendole la mano)
(going to meet Desdemona and taking her hand)

Otello.
Gra-zie, ma-don-na. da-te-mi-Ja
Well, my good la-dy. Give me your
con espress.

FIG. 80

Notas de larga duración ejecutadas por las cuerdas arropan la melodía de la soprano. Otelo contesta con una frase que arranca de manera idéntica a la de Desdémona, pero en el caso del tenor, es doblada por un solo de clarinete, advirtiéndose un acompañamiento más dinámico. La conclusión de la frase tiene el mismo diseño rítmico que la de su esposa, pero modulando a Si Mayor. La presencia de cromatismos en la armonía y el color del clarinete oscurecen la intervención del tenor. Sobre el final de su melodía, el tenor pide a su esposa que le dé la mano. Los esposos intercambian sus frases sucesivamente en un clima melódico en el que destaca el diferente tratamiento que se le da a cada solista, más dulce a Desdémona y más fosco a Otelo. La melodía que abría la intervención de Desdémona en esta escena seguirá apareciendo igual o variada durante estos compases, bien en boca de la soprano (207/1/3), bien en la de Otelo (208/2/1). Aparece seguidamente la melodía instrumental que introduce esta escena segunda, y la frase de Desdémona a capela: “Ma riparlar di debbo di Cassio”.³⁸⁶ Al pronunciar el nombre de Cassio (FIG. 81) se produce un cambio de armadura y de carácter, marcado por un *allegro agitato* en la partitura que viene ilustrado por las semicorcheas de los violines primeros y apoyado por la línea de los chelos y contrabajos, los cuales crean un motivo recurrente que irá apareciendo a lo largo de este pasaje, en ocasiones con alguna variación. Este acompañamiento se verá completado por un La tenido interpretado por el solo de oboe:

FIG. 81

209

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in E major and includes the lyrics "Ma ri - par - But I must". The piano accompaniment features a prominent semiquaver motif in the right hand and a more active line in the left hand, marked "ppp".

³⁸⁶ “Pero debo volver a hablarte de Cassio.” (T.A.)

Allegro agitato. ♩ = 132.

D. -lar di deb - bo di Cas - sio.
speak To you now of Cas - sio.

Otello.

Allegro agitato. ♩ = 132.

pp

An - cor l'un -
I have a

0. - bu - scia del mio mor - bo mias - sa - le; tu la
salt and sor - ry rheum that af - fends me; Will thou

FIG. 81

Sobre este acompañamiento, Otelo tomará el relevo en el canto a Desdémona, expresándole que le asalta la angustia de su enfermedad, y pidiéndole que le vende la frente. La soprano le ofrece el pañuelo que lleva encima, Otelo reacciona al ver que no es el que él le regaló y así se lo traslada a su esposa. El momento en que el tenor pronuncia “fazzoletto”,³⁸⁷ lo hace sin acompañamiento alguno. Al responder Desdémona que no lo lleva consigo, los violines vuelven a activarse, deteniéndose de nuevo para dejar al tenor advertir a su esposa sobre el silencio de la orquesta: “guai se lo perdi!”,³⁸⁸ y repite: “guai!”.³⁸⁹ Tras un cambio en la armadura a cuatro sostenidos, explica Otelo la procedencia del pañuelo en cuatro versos endecasílabo-pentasilabo-endecasílabo-pentasilabo: “Una possente mago l’ordìa / Lo stame arcano: / Ivi è risposta l’alta malia/ d’un talismano”.³⁹⁰ El tenor, en tono declamatorio, pronuncia estos versos en dos frases musicales iguales, acompañado por las maderas homofónicamente y por la cuerda: los

³⁸⁷ “pañuelo.” (T.A.)

³⁸⁸ “¡Ay de ti si lo pierdes!” (T.A.)

³⁸⁹ “¡Ay de ti!” (T.A.)

³⁹⁰ “Una poderosa maga urdió / con estambre arcano / allí está latente la alta hechicería / de un talismán.” (T.A.)

violines ejecutan un Do # con mordente (Si #), las violas y violonchelos marcan el diseño de semicorcheas expuesto anteriormente en el inicio del *allegro agitato*. La voz de Otelo se mantiene en una misma nota: Do # agudo, salvo las dos últimas sílabas, que las hace sobre la nota Sol. Los cromatismos que hallamos en este pasaje impregnan de desasosiego la escena (FIG. 82):

The image shows two systems of musical notation. The first system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The vocal line is on a single note (D#) with lyrics: "i - vi è ri - po - sta l'al - ta ma - A po z tent spell is hid in its". The piano accompaniment has a bass line with eighth notes and a treble line with chords. The second system continues the vocal line with lyrics: "- li - a d'un ta - li - snia - no. te - ture, a ta - lis - man." and the piano accompaniment with dynamics "pp" and "poco allarg.".

FIG. 82

Presentada la procedencia del pañuelo, Otelo advierte a su esposa de que perderlo o regalarlo le traería una cruel desgracia con una orquestación más desnuda, en la que únicamente intervienen las cuerdas discretamente, a lo que Desdémona contesta, de manera culminante, con un La agudo alegando: “mi fai paura”³⁹¹ (212/1/2). Se produce aquí un nuevo cambio de armadura con cuatro becuadros que anulan la armadura anterior. A continuación, sobre las semicorcheas de los violines primeros, se ofrece de manera

³⁹¹ “me das miedo.” (T.A.)

insistente el motivo que había abierto el *allegro agitato*, esta vez interpretado primero por las violas y oboes, para unirse seguidamente los clarinetes. Una escala cromática descendente, ejecutada por violines y violonchelos, seguida de un arpeggio descendente de la mano de los violines (FIG. 83), nos conduce a una nueva frase melódica de Desdémona tras un cambio de armadura a un sostenido y de compás a 6/8. La voz de la soprano va doblada por violines y acompañada suavemente por las cuerdas, salvo por el motivo que imitan los solos de flauta y de oboe al utilizar un mordente como ha hecho Desdémona al pronunciar la palabra “gioco”³⁹² (FIG. 84):

FIG. 83

FIG. 83 shows a musical score with three staves. The top staff is for the voice, with lyrics "to-stoi! fetch it!" and "sempre a tempo". The middle and bottom staves are for the piano accompaniment, featuring a descending chromatic scale and an arpeggio. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8.

FIG. 84

FIG. 84 shows a musical score with three staves. The top staff is for the voice, with lyrics "Tu di me ti fai gio - co, stor - ni co -" and "So, I can, Sir, but will not now, Pry - thee let". The middle and bottom staves are for the piano accompaniment, featuring a descending chromatic scale and an arpeggio. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The tempo is marked "Lo stesso movimento. ♩ = 132." and the performance style is "con eleganza".

La esposa de Otelo piensa que su marido se burla de ella para desviar el tema de Cassio. Con la respuesta del tenor se activa de nuevo el acompañamiento, empleando los violonchelos figuras de semicorcheas. La voz insiste sobre el tema del pañuelo retomando la cabeza de la melodía con la que Desdémona abría la escena II, esta vez en disminución: semicorcheas y corcheas. Desde este momento vemos que la soprano persevera en el

³⁹² “juego.” (T.A.)

empeño en el perdón de Cassio, empleando cada vez un registro un poco más agudo, por su parte, Otelo reitera: “il fazzoletto!!”³⁹³ pronunciando las dos últimas sílabas en las dos repeticiones, cada vez en una tesitura más aguda (FIG. 85):

The image displays two systems of musical notation. The first system features a vocal line for Desdemona (D.) and a piano accompaniment. The lyrics for Desdemona are "-let - - - to." and "lis - - - ten." followed by "(più marcata)" and "A Cas - - To Cas - -". The piano part includes dynamics "m.d." and "p". The second system features a vocal line for Othello (O.) and a piano accompaniment. The lyrics for Othello are "Il faz - zo - let - to!!" and "That hund - ker - chief!!". The piano part includes dynamics "m.d." and "ff". The score is in G major and 4/4 time.

FIG.85

También destaca que estas repeticiones vayan introducidas por una escala ascendente cromática de fusas interpretadas por los violonchelos. Desdémona detiene a Otelo llamando a Dios con un La *b* apoyado por los trémolos de las cuerdas y de los timbales, y por un acorde de La *b* en primera inversión ejecutado por las maderas, para luego,

³⁹³ “¡¡el pañuelo!!” (T.A.)

dirigirse a su esposo, arropada con dos acordes en *pianissimo* de la cuerda, diciéndole que “hay en su voz un grito de amenaza”, tras lo cual, violines y violonchelos se alternan para realizar un dibujo repetitivo de semicorcheas, lleno de cromatismos descendentes. Aparecen también en la orquesta los trombones. Otelo pide a Desdémona que le mire a los ojos y le diga quién es, a lo que ella responde: “La sposa fedel d’Otello!”.³⁹⁴ A partir de este momento se unen el primer y tercer fagot al acompañamiento, interpretando un dibujo descendente al unísono con algún cromatismo. En este clima el tenor pide a su mujer que le jure su fidelidad. Después de hacerlo Desdémona, Otelo vuelve a intervenir para trasladarle que le cree infiel, a lo que la orquesta reacciona con una escala cromática ascendente protagonizada por los fagotes primero y tercero y violonchelos que acompañan a Desdémona mientras ésta pide ayuda a Dios. La orquesta se reduce a los trémolos de violines y violas y a un motivo ascendente cromático ejecutado por los violonchelos para acompañar las frases en las que Otelo alienta a su esposa a condenarse si sostiene que es casta. En el momento en que la soprano le responde, el *tutti* de la orquesta es introducido por una escala ascendente cromática interpretada por violines, violas y solistas de flautín, flauta, oboe y clarinete (FIG. 86):

FIG.86

Sobre este *tutti*, el tenor, atacando un La agudo, insta a Desdémona a que lo jure y se condene. Cuatro compases de agitada textura, con acordes homofónicos y las semicorcheas de los violines, contrastan con un cambio de compás a 4/4 y de tempo

³⁹⁴ “La esposa fiel de Otelo.” (T.A.)

(*andante mosso*) en el que un Mi tenido del oboe es completado por un ritmo “fúnebre” interpretado por fagotes -el resto de maderas se unirá seis compases más tarde-, metales y chelos y contrabajos, mientras Desdémona, con cuatro versos heptasílabos, expone el miedo y el desconcierto que le produce la furia con la que habla su amado. Encontramos un cambio de compás, de tempo, de textura y de dinámica. Con acordes de séptima disminuida en el bajo, ejecutados pianísimo, Desdémona, sobre el Mi 3, muy *parlato*, dice: “esterrefatta fisso lo sguardo tuo tremendo, in te parla una furia, la sento e no l’intendo”.³⁹⁵ La palabra furia interrumpe el *parlato* con un intervalo cantado de novena Mayor seguido de una escala descendente que nos vuelve a situar en el mismo Mi. Sobre las suaves cuerdas, la soprano pide a Otelo que le mire, que le va a mostrar su rostro y alma, dejándole escrutar su corazón quebrado a través de una frase basada en apoyaturas que le confieren gran expresividad (FIG. 87):

FIG. 87

The image shows a musical score for a vocal piece. The top staff is for the voice, marked 'D.' (Soprano). The tempo is 'Poco più animato' with a quarter note equal to 84 beats per minute. The mood is 'con passione'. The lyrics are in Italian and English. The bottom staff is for the piano accompaniment, marked 'P' (piano). The score consists of two systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment line.

A las cuerdas de la orquesta se añadirán las flautas y el fagot solista, y a continuación, el resto de maderas. En 219/2/2 Desdémona vuelve a dirigirse al cielo, esta vez para rogarle por Otelo. La melodía cuenta con intervalos de cuarta y de séptima confiriéndole gran expresividad. A la réplica de Otelo precederá una cadencia perfecta, ejecutada por la voz de la soprano con el apoyo de las cuerdas. Se activa de nuevo el diálogo entre los dos amantes, arropados por las maderas y cuerdas. El carácter más declamatorio del tenor contrasta con la línea melódica de la voz de Desdémona y de los violines que acompañan a ambos. El tenor expone que si el demonio la viera la creería un ángel, es por ello que,

³⁹⁵ “aterrada miro fijamente, tu mirada terrible, en ti habla una furia, la siento y no la entiendo.” (T.A.)

aunque sus palabras son duras, está embriagado por la dulzura de Desdémona, y esto se traduce en la música coexistiendo el texto de Otelo y su línea declamatoria con la expresividad de la melodía ejecutada por los violines (FIG. 88):

FIG. 88

FIG. 88 is a musical score for a scene from Verdi's *Otello*. It features three staves: a vocal line for Otello, a vocal line for Desdemona, and a piano accompaniment. The tempo is marked *Andante* with a dynamic of *mezzo-forte* (*mf.*). The key signature has one flat (B-flat major or D minor). The lyrics are in Italian and English. The piano accompaniment is marked *cantabile con espress.* and features a prominent melodic line in the right hand and a more rhythmic bass line.

Lyrics:
 Otello: *mi. feurs.*
 Desdemona: *Sor ti scor - ge il tuo dé - mo - ne, un*
Fiends themselves would not seize thee. Being

FIG. 89

FIG. 89 is a musical score for a scene from Verdi's *Otello*. It features three staves: a vocal line for Desdemona, a vocal line for Otello, and a piano accompaniment. The tempo is marked *Allegro agitato* with a dynamic of *con energia*. The key signature has one flat. The lyrics are in Italian and English. The piano accompaniment is marked *pp.* and features a complex, rhythmic texture.

Lyrics:
 Desdemona: *con energia*
Ve - de l'E - ter - no la mia fe -
God sees my heart and knows me ho -
 Otello: *an - ge - lo ti crede e non taf - fer - ra.*
like to one of heav'n in mien and semblance.
 Desdemona: *La tua giu - stizia in -*
Be just un - to thy
 Otello: *No! la ve - de l'in - fer - no.*
No! He knows thou art per - jured.

Esta atmósfera se interrumpe en 220/4/1 por un *allegro agitato* con la frase de Otelo: “no, la vede l’inferno!”³⁹⁶ refiriéndose al alma de Desdémona (FIG. 89). En este punto se recupera la textura dramática y desbocada anterior con trémolos en la orquesta, cromatismos descendentes y acordes de séptima disminuida. Desdémona implora la justicia de su esposo a través de una escala descendente con presencia de cromatismos y doblada por los oboes sobre los trémolos de las cuerdas. Otelo vuelve a dirigirse a su esposa repitiendo tres veces: “¡Indietro!”³⁹⁷ con un diseño de carácter descendente y separado por silencios que acentúan la ansiedad del tenor, a lo cual también contribuyen las semicorcheas ejecutadas por las cuerdas en estacato. Comienza en este punto a cambiar la tendencia orquestal hacia una dirección ascendente, conduciéndonos a la siguiente frase de Desdémona, quien vuelve a dirigirse hacia el registro grave escalonadamente, mientras pregunta a Otelo si también está llorando, indicándole que gimiendo contiene el dolor de su corazón. También esta frase interrumpe la melodía con silencios y hace uso de apoyaturas que dibujan los gemidos a los que su texto hace referencia (FIG. 90):

FIG. 90

Des.
 Tu pur pian-gi?!... e ge-men-do freni del cor lo
Dost thou weep? Ah, the hea-vy day, a-lack the

con disperazione
 D.
 schianto! E son io l'in-no-
day! Whose the fault? am

dim.

f

³⁹⁶ “no, la observa el infierno.” (T.A.)

³⁹⁷ “¡Atrás!” (T.A.)

D.
- cen - te ca - gion di tan - to pian - -
I the mo - tive of these tears?

K
- to!.. Qual è il mio
Have I of-

FIG. 90

Desesperadamente, la soprano sigue su discurso, y sobre los trémolos de la cuerda y las redondas de las maderas (FIG. 90), estando su voz doblada por oboes y clarinetes, se sorprende de ser ella “...l’innocente / cagion di tanto pianto”.³⁹⁸ Acto seguido pregunta a su marido cuál es su pecado. La orquesta acompaña las siguientes frases del protagonista con trémolos de violines segundos y violas, y con trombones. Otelo se sorprende de que Desdémona le pregunte, contestándole que sobre su frente lleva escrito el más negro delito: “non sei forse una vil cortigiana?”.³⁹⁹ Un acorde del *tutti* de la orquesta apoya la exclamación pronunciada por la soprano ante la pregunta de su esposo, sobre un La *b* agudo, para continuar ella su discurso con el único apoyo de los trémolos de violines, violas y chelos negando semejante acusación “por el bautismo de la fe cristiana”, tras lo cual, Otelo vuelve a insistir: “Che?”⁴⁰⁰ reaccionando de nuevo la soprano con un agudo, esta vez un Si *b* seguido por un silencio de la orquesta sobre el cual Desdémona entona un arpeggio descendente negando una vez más la afirmación que sostiene Otelo. Tras esta

³⁹⁸ “la inocente / causa de tanto llanto.” (T.A.)

³⁹⁹ “¿no eres pues, una vil cortesana?” (T.A.)

⁴⁰⁰ “¿Qué?” (T.A.)

última frase, el *tutti* de la orquesta ejecuta unos tresillos homofónicamente produciendo acordes que acompañan a la línea ascendente cromática interpretada por fagotes, trombones, violonchelos y contrabajo, que dan paso a un nuevo cambio, también marcado en el libreto: “mutando d’un tratto l’ira nella più terribile calma dell’ironia...”.⁴⁰¹ La armadura pasa a tener cuatro sostenidos. La orquesta retoma la melodía interpretada por Desdémona al inicio de la segunda escena (FIG. 80) completada por Otelo diciéndole de manera “dulce”, como indica la partitura, “datemi ancor l’eburnea mano, vo’ fare ammenda”⁴⁰² (FIG. 91)

FIG. 91

(mutando d'un tratto l'ira nella più terribile calma dell'ironia, prende Desdemona per mano e la conduce alla porta d'onde entrò)
 Otello (changing suddenly from wrath to calm irony takes Desdemona by the hand and leads her to the door by which she had entered)

Tempo I.

Da-temi an-cor l'e-bur-nea ma-
 Once more give me your hand as white as

p *dolce*

-no, vo' fa-re ammen-da. Vi cre-de - - a
 now. I crave you mer-cy. I mistook you

(markedly, loudly) (marcato, a voce spiegata)

(speaking, in a low voice) (a voce bassa parlando) (loudly) (a voce spiegata)

(per-do-na-te se il mio pen-sie-ro è fel-lo) quel-la vil cor-ti-
 Pray forgive if in thought or word I wronged you for that strumpet of

p *dolce* *pp*

⁴⁰¹ “Transformando súbitamente la ira en la más dolorosa calma de la ironía.” (T.A.)

⁴⁰² “dadme otra vez vuestra mano de marfil, quisiera disculparme.” (T.A.)

Opp. *cupo*
 -gia - - - - na che è la
 Je - - - - nice that has
 (cupo e terribile)
 (in a hollow and terrible voice) *voca soffocata*

-gia - - - - na che è la spo - sa d'O - tel - - - lo.
 Je - - - - nice that has mur-ried O - thel - - - lo.

ff *pppp*

FIG. 91

A continuación se especifica en la partitura con qué matices deberá interpretar el protagonista las siguientes frases. Lo observamos en la figura 91. Subrayamos el hecho de que la palabra “cortesana” esté apoyada sobre un acorde de séptima de sensible en segunda inversión y una escala cromática ascendente paralela, así como los trémolos en pianísimo de la orquesta que enfatizan el “sofoco” de Otelo. Después un pasaje instrumental, que sirve de coda a esta segunda escena, acompaña la acción de Otelo quien toma a Desdémona del brazo, conduciéndola al exterior.

Escena III

La presente escena viene caracterizada por el cambio de armadura: de cuatro sostenidos pasamos a siete bemoles. En un *adagio* escuchamos a un Otelo abatido que, tras dos compases introductorios, se dirige a Dios. Su estilo declamado, fundamentalmente sobre la nota La *b* y Mi *b*, está introducido por una escala cromática descendente y por un motivo compuesto por un tresillo de semicorcheas y negra con puntillo (FIG. 92). FIG. 92

Scena III **Scene III.**
 N Adagio. $\text{♩} = 66.$

estremamente p *p*

Otello.
(cabe suffocata) *PPP*

Dio! mi po-te-ri vi scagliar tutti i ma-li del-la mi-
Heav'n, had it pleased thee to try me with af-fliction, had it ruined

-se-ria, del-la ver-go-gna,
sorrow on my bare forehead,

PPP

FIG. 92

Este motivo está, de alguna manera, conectado con la célula del Credo que acompañaba a Yago tintando la escena de oscuridad. Los dos compases introductorios aparecerán en dos ocasiones más, sirviendo de nexo durante los silencios entre los versos de Otelo. Durante estos compases el tenor expone que se habría resignado a la voluntad del cielo si ésta hubiese sido enviarle los males de la miseria, haciendo de sus triunfales trofeos una ruina.

En el momento en que el tenor pronuncia la palabra “ciel”,⁴⁰³ la cadencia que estaba siendo preparada en La *b*, se rompe con un acorde de novena de la dominante de la dominante mayorizado. Los motivos de tresillo que acompañan todo el pasaje de Otelo se ordenan de manera “progresiva” con tendencia descendente. Se produce un cambio en la armadura a tres bemoles en el pasaje en el que el protagonista relata el dolor que siente, al haber perdido lo más valioso que tenía en su vida (FIG. 93):

⁴⁰³ “cielo.” (T.A.)

P Poco meno. ♩ = 60.
 Otello.
cantabile.

Ma, — o pian-to, o duol! m'han ra - pi - - to il mi -
 But, — but there a - las! where I gur - nered my

pp Poco meno. ♩ = 60. **p**

dolciss.

-rag - gio do - v'io, giu - li - vo, l'a - ni - ma ac - que - - to,
 heart — Where ei - ther: I must live or — bear no

pp *dolciss. col cunto.*

FIG. 93

El estilo declamado de la primera parte de la escena pasa a ser ahora melódico y expresivo. La cuerda acompaña la voz con trémolos, Otelo habla de su esposa, la melodía se tiñe de dulzura, brillando en los agudos mientras articula la palabra “raggio”⁴⁰⁴ (FIG. 94):

FIG. 94

0. Spen - to è quel sol, quel sor - ri - so, quel rag - gio che mi fa
 life, — The cry - stal foun - tain from which my cur - rent

p *cresc.*

⁴⁰⁴ “rayo.” (T.A.)

0. *f* *ppp*
3 *3*
 vi - vo, che mi fa lie - - to! spento è quel sol, quel sor - ri - so, quel
 e - ver runs or else dries up; Yea, the cry - stal foun - tain from.

280
 0. *dim.*
 rag - gio, che mi fa vi - - - - - vo, che mi fa
 which my current e - - - - - ver runs or

0. lie - - to! Tu al - fin, Cle -
 else dries up, To be dis -

FIG. 95

0. - men - za, più gio - nio im - mor - tal dal ro - - seo
 cur - ded thence! Pa - tience, thou young and rose - - lipped

FIG. 95

The image shows two musical staves. The top staff is a vocal line in G major, starting with a *cresc.* marking. The lyrics are: "ri - so, / che - ru - bin! / copri il tuo vi - so santo / coll'or - ri - da larva infer -". The English translation below is: "Turn thy complexion there. / Ah, there look as grim as". The bottom staff is a piano accompaniment in G major, with markings *cresc. e stringendo* and *sempre poco a poco*. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more complex accompaniment in the left hand.

Scena IV
Scene IV. 231

Più mosso. $\text{♩} = 126.$ *ff*

The image shows two musical staves for Scene IV. The top staff is a vocal line in G major, starting with a *più mosso* marking and a tempo of $\text{♩} = 126$. The lyrics are: "- nell / hell! / Ah! / Dan - na - / Death! / and dam -". The bottom staff is a piano accompaniment in G major, with a *cresc. sempre* marking. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more complex accompaniment in the left hand.

Tras una cadencia perfecta, los violines, en su registro más grave, interpretan un pasaje de gran expresividad que introduce de nuevo al tenor, acompañándolo con una progresión ascendente. Otelo atacará de nuevo, en estilo declamado, un discurso dirigido a Dios: “copri il tuo viso santo/ coll’orrida larva infernal”⁴⁰⁵ (FIG. 95).

Resumiendo, encontramos tres partes en la intervención de Otelo: la primera y la tercera dirigida a Dios, furioso por su destino, en estilo declamado y la parte del medio, recordando a Desdémona, que es lo que le hace sentir vivo y feliz, con una línea melódica dulce y bella.

Escena IV

Con un cambio de tempo a *più mosso*, se inaugura una nueva escena. Otelo resuelve, tras su reflexión anterior, que quiere la condenación de su esposa: “Ah!

⁴⁰⁵ “¡Cubre tu rostro santo/ con la horrible larva infernal!” (T.A.)

Dannazione! / Pria confessi il delitto / e poscia muia! / Confession! confession!”⁴⁰⁶ El tenor sigue en la línea declamada con la que finalizaba su escena anterior, esta vez en fortísimo y con un acompañamiento lejano al melódico precedente de los violines, los cuales ahora interpretan trémolos sobre una sucesión cromática ascendente de acordes de séptima disminuida. La ambigüedad tonal que conlleva este acompañamiento produce inestabilidad y desasosiego (FIG. 96):

Scena IV
Scene IV. *ff* 231

Più mosso. $\text{♩} = 126.$

The musical score consists of two systems. The first system shows a vocal line starting with a fermata and the lyrics "- null! / hell!". The piano accompaniment features a tremolo pattern on a chromatically ascending diminished seventh chord. The second system shows the vocal line continuing with the lyrics "zio - ne! / na - tion! / Pria con - fes - si il de - lit - to / to me thou shalt con - fess thee, / e po - scia / And die there -". The piano accompaniment continues with the tremolo pattern, marked "sempre string. sino".

FIG. 96

El discurso de Otelo se ve interrumpido por la intervención de Yago que avisa a su general de la llegada de Cassio. El protagonista realiza una exclamación dirigiéndose al cielo mientras se produce un cambio de tempo a *allegro mosso*. Sobre un Si *b* agudo redonda el tenor pronuncia la primera sílaba de “gioia!”⁴⁰⁷ concluyendo la palabra sobre un Mi *b* que completa una cadencia perfecta, tras la cual, unos arpeggios descendentes conducen al siguiente verso de Otelo, quien exclama: “Orror! Supplizi immondi!”⁴⁰⁸ en un ambiente armónico oscurecido. En este punto, Yago conduce a Otelo al vano del balcón diciéndole que se esconda. La orquesta acompaña la acción creando un clima tormentoso mediante el uso de 4/4, semicorcheas, séptimas disminuidas, metales y reiteración sobre el acorde

⁴⁰⁶ “¡Ah! ¡Condenación!, ¡Primero que confiese el delito! y después, ¡muera! ¡Confesión!, ¡confesión!” (T.A.)

⁴⁰⁷ “¡¡alegría!!” (T.A.)

⁴⁰⁸ “¡Horror! ¡Suplicios inmundos!” (T.A.)

de séptima disminuida de Sol *b*. Al final de la escena los metales insisten sobre la nota Sol *b*, mientras el resto de la orquesta ejecuta diferentes acordes que contienen esta misma nota, aunque alejados tonalmente unos de otros. Finalmente, el Sol *b* se convertirá en el nexos musical con la siguiente escena, de carácter sumamente contrastante, que comenzará en la tonalidad de Sol *b* Mayor.

Escena V

La cuerda acompaña las intervenciones de Yago que recibe a Cassio en un ambiente de intimidad. La línea de canto del alférez es melódica, mientras que las intervenciones de Cassio son más declamatorias. El capitán va a la sala con la intención de encontrar a Desdémona para que ésta le diga si ha conseguido el perdón de Otelo. Al pronunciar el nombre de la esposa de Otelo, encontramos un cambio en la armadura -desaparecen los cuatro bemoles-, produciéndose un cromatismo en la sílaba fuerte de su nombre (FIG. 97):

FIG. 97

The musical score for Figure 97 consists of three staves. The top staff is for Otello, with the name 'Otello.' written above it. It features a vocal line with lyrics in Italian: '(Espresso) (hidden) (Ei la no - mò.) (He's named her name.)'. The middle staff is for Cassio, with the name 'C.' written above it. It features a vocal line with lyrics in Italian: '-dea di ri - tro - var De - - sde-mo-na. Vor-rei parlarle an-' and English: 'hope to meet with Des - de - - mo - na. Once more I fain would'. The bottom staff is for the piano accompaniment, with the word 'RECITO' written above it. The score shows a change in the key signature from four flats to three flats, and a change in the time signature from 3/4 to 2/4.

Yago anima a Cassio, a capela, a que aguarde su perdón. Acudimos entonces a un cambio de tempo, ahora *allegro moderato*. El acompañamiento orquestal es más rítmico, y la armonía más ligera, los intervalos de tercera y cuarta, los mordentes y los trinos imprimen a la música dinamismo y jocosidad (FIG. 98):

FIG. 98

S **Allegro moderato**. $\text{♩} = 100$.
(conducendo Cassio accanto alla prima colonna del peristilio)
(leading Cassio to the first column of the portico)

S **Allegro moderato**. $\text{♩} = 100$.
 e in - tan - - to, giac -
 and mean - - while I

-chè non si stan - ca mai la tua lin - - gua nel - le fo - le
know that thy tongue is bur - - ning to tell. me All thy am'rous

ga - - - ie, nar - ramun po' di
fol - - - lies. Say then and speak of

Cassio.
 Di chi? *sotto voce assai*
Of whom? #2

lei che tin - na - mo - ra. Di
her whom thou a - do - rest. Of

pp

En esta atmósfera musical, Yago pide a Cassio que le hable de la mujer que le enamora, pronunciando el nombre de Bianca sin que Otelo alcance a oírlo. Cassio responde con

risas. Un cambio de compás a 6/8 sin variación de tempo y de armadura, a cuatro bemoles, abre con un trino un pasaje que retoma el carácter jocososo de la figura 98, en el que los dos personajes intercambiarán risas (FIG.99):

FIG. 99

The musical score for FIG. 99 is set in 6/8 time with four flats. It begins with a piano introduction marked "Allegro moderato. Lo stesso movimento." The piano part features a trill in the right hand. The vocal lines are for Cassio (soprano) and Jago (bass). Cassio's line includes the lyrics "Es-sa tav - vin - ce coi va - ghi ra - i." and "Ri - der mi fa - i." Jago's line includes "I can't help laughing." and "Ri - de chi Howins who". The piano accompaniment includes dynamic markings such as *pp*, *f*, and *pp*. The score also includes a section for a character labeled 'c.' with the lyrics "In tai dis - fi - de per ve - ri -" and "It is the monkey's own giving".

Otelo, por su parte, va enfureciendo, interviniendo con una línea de canto que contrasta con la de los otros dos personajes. Encontramos en su melodía descensos con algún cromatismo. También ejecuta una frase dirigida a Dios con desesperación pidiendo que su angustia cese. El acompañamiento de este fragmento difiere del que apoya las intervenciones de los otros personajes, contando el del tenor con un carácter *legato* y un dibujo de semicorcheas interpretado por los violines segundos en registro grave sobre los

acordes del resto de las cuerdas, fagotes y trompas. Tras estas dos frases de Otelo los violines retoman la melodía (FIG. 100) que introducía esta nueva sección (FIG. 99):

FIG. 100

The image shows two systems of musical notation. The first system is for Otello, starting with the instruction '(con disperazione) (in despair)'. The vocal line is in a high register, with lyrics 'co - re mi - sta!...' and 'bear all - this grief...'. The piano accompaniment features a complex texture with many notes and rests. The second system is for Cassio, with the lyrics 'Son già di ba - ci sazio e di' and 'I loath her, kis - ses, scarce I can'. The piano accompaniment for Cassio includes dynamic markings 'f' and 'pp'.

En esta ocasión Yago pregunta a Cassio si está cansado de amores fugaces. Los colegas vuelven a reír, a lo que Otelo responde exactamente con la misma frase que había pronunciado pocos compases antes (237/2/1-238/4/3). Cassio confiesa que Yago ha acertado, es entonces cuando el barítono hace que se alejen del escondite de Otelo. La melodía que abría esta sección vuelve a aparecer, esta vez variada y en otro tono, produciendo cierto desequilibrio (FIG. 101). Cassio va a contar a Yago que ha encontrado un pañuelo en su casa. El tratamiento orquestal sigue siendo jovial, conteniendo trinos, mordentes, picados e intervalos de tercera y cuarta. Otelo se acerca para escuchar lo que cuenta Cassio. Esta vez no encontramos un contraste en la textura orquestal. El protagonista no consigue oír con claridad la conversación, como se refleja en una nota escénica especificada en la partitura, a la que acompaña un diseño cromático descendente de los violines (FIG. 101). Su intervención presentará un tratamiento diferente al de los otros personajes, su línea en *forte* es declamada y el acompañamiento es *marcato* con dibujos insistentes ejecutados por las cuerdas y las maderas:

FIG. 101

240 *molto sotto voce*

C. (Iago conduce Cassio in posto più lontano da Otello)
(Iago leads Cassio to a place further from Othello)

Jà - go, tè
Know'st thou, I -

- scol - to.
hear thee.

sempre pp

(le parole si perdono)
(his words are lost)

no - ta la mia di - - mo - ra....
- a - go, Where is my lod - ging....

m.s.

Otello (avvicinandosi un poco e cautamente per udire le parole)
(cautiously approaching to hear what they are saying)

(Or gli rac - con - ta il
(He now does tell him The

mo - do, il luo - go e lo - ra...)
manner the place the hour.)

Un cambio a pianísimo da paso al momento en que Cassio cuenta a Yago el extraño suceso que le ha acontecido mientras relata que en su habitación ha aparecido un

pañuelo bordado a mano de desconocida procedencia. Yago se jacta de que Otelo está escuchando. El clima musical viene caracterizado por un diseño rítmico de corcheas de mano de fagotes, trompas, cuerdas y una amable melodía interpretada por las flautas. Se trata de un pasaje cuyo carácter musical positivo contrasta con el drama que se está urdiendo. Tras un alegre trino de cuerdas y maderas, Cassio saca el pañuelo de Desdémona. Yago toma el objeto asegurándose de que Otelo lo vea, pronunciando en un aparte esta intención, acompañado por los pizzicatos de violas y luego de chelos que apoyan la frase de Yago al tiempo que las flautas siguen con su encantador diseño. El barítono continúa bromeando con Cassio con una intervención simpática. Este ambiente amable se ve truncado por la intervención de Otelo que acaba de constatar que se trata del pañuelo que regaló a su esposa. En ese momento se produce un cambio importante en el carácter de la música. Otelo pronuncia: “È quello! È quello! Ruina e morte!”⁴⁰⁹ sobre unos trinos ejecutados por clarinetes, fagotes, trompas y las cuerdas en registro grave que introducen una atmósfera negativa. Este momento crítico llega a su clímax cuando Otelo pronuncia la palabra *Morte* al tiempo que Yago se recrea en el hecho de que el general está siendo testigo de la escena con Cassio. Este instante se verá impregnado de mayor fatalidad por el trémolo ejecutado por los timbales (FIG. 102):

FIG.102

Otello. (avvicinandosi assai al fazzoletto, dietro le spalle di Jago e nascosto dalla prima colonna)
 (looking at the handkerchief and standing just behind Jago hidden by the first column)

The musical score for this passage is written for voice and piano. The vocal line is in the upper staff, starting with a forte (*ff*) dynamic. The lyrics are: "È quel - lo! è quel - lo! / (I know it, I know it!)". The piano accompaniment is in the lower staff, featuring a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and slurs. A tempo marking "vel. wings." is present above the piano part. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

⁴⁰⁹ “¡Es ese! ¡Es ese! ¡ruina y muerte!” (T.A.)

The image shows a musical score for a scene from Otello. It consists of three staves: a vocal line for the soprano (Otello), a vocal line for the baritone (Cassio), and a piano accompaniment. The vocal line for Otello has the lyrics 'Ru - i - nae Mor - tel!' and '(to himself) Oh, monstrous, monstrous!'. The piano accompaniment features a prominent timpani part with repeated strokes. The score is marked 'pp' (pianissimo) and includes performance instructions like '(a parte sotto voce) (aside very softly)' and '(O - ri - glia O - tel - lo.) (O - thel - lo listens.)'.

FIG. 102

Otelo se lamenta, seguidamente, *sotto voce* y sobre una misma nota (Sol): “tutto è spento! Amore e duol. L’alma mia nessun più smuova”⁴¹⁰ con el único acompañamiento de los timbales. Se produce a continuación un cambio de armadura, eliminándose los cuatro bemoles. En un *allegro brillante*, el barítono pronuncia la frase “questa è una ragna dove il tuo cuor casca, si lagna, s’impiglia e muor”,⁴¹¹ musicalmente llena de cromatismos que suben y bajan, realizando un dibujo que ilustra, de nuevo, la hiedra en la que se van enredando el resto de personajes de la trama. La orquesta contribuye a potenciar este efecto a través de un acompañamiento homofónico de estacatos de las cuerdas. Seguidamente, las ingenuas palabras de Cassio que describen el precioso pañuelo, son interpretadas *un poco menos mosso*, en un *cantabile dolcissimo*, estando la línea vocal doblada por las maderas. Yago vuelve a introducir, acompañado por la orquesta, el tema que alude al enredo, a éste se une Cassio, con una frase en *legato*, y posteriormente Otelo. Los tres finalizan este pasaje musical partiendo cada uno de una nueva motivación: Yago, contento porque Otelo ha visto la prueba y todo va según sus planes; Cassio, porque tiene esperanzas de que su amor por Bianca tenga un recorrido más profundo; Otelo tiene la prueba, su esposa le ha sido infiel con Cassio. En este clima, punto decisivo en la trama, comienza la última parte de esta escena con un cambio de compás y el sonido lejano de trompetas, las cuales dialogan desde diferentes puntos de la caja escénica. Tras un golpe de cañón tiene lugar una nueva intervención en interno de las trompetas, se trata, como anuncia Yago, de la llegada de la nave veneciana. El barítono advierte a Cassio de que es

⁴¹⁰ “¡todo ha terminado! Amor y dolor. Ya nadie volverá a conmovier mi alma.” (T.A.)

⁴¹¹ “esta es una telaraña donde tu corazón ha caído, se lamenta, queda atrapado y muere.” (T.A.)

mejor que abandone la sala antes de que llegue Otelo. La resolución de la intervención de las trompetas en un *Si b* introduce la intervención de Otelo y la siguiente escena.

Escena VI

Con el final del sonido de las trompetas internas Otelo pregunta a Yago, a través de una escala ascendente que finaliza en un *La b* agudo: “Come la ucciderò?”⁴¹² Comienza entonces la orquesta a acompañar la intervención de Yago, que no hace otra cosa que potenciar la rabia de Otelo, recordándole la risa de Cassio y su posesión del pañuelo. El tenor contesta enfurecido que lo ha visto todo, finalizando su frase con un intervalo de séptima disminuida tras lo cual, arranca un interno del coro que canta con motivo de la llegada de la nave veneciana al puerto. Los embajadores desembarcan. Las trompetas y el pueblo anuncian y dan la bienvenida al León de San Marcos. Las intervenciones del coro se intercalan entre los versos interpretados por Yago y Otelo. El tenor expone que Desdémona está condenada, tras lo cual se escuchan las voces lejanas que alegremente articulan un: “Evviva!”⁴¹³ (FIG. 103):

FIG. 103

The musical score for Figure 103 consists of five staves. The top four staves are vocal lines, and the bottom staff is piano accompaniment. The lyrics are as follows:

- Staff 1 (Soprano): È con-dan-na - ta. / Her fate is sett - led.
- Staff 2 (Alto): Ev - vi - - va! / Be wel - - come!
- Staff 3 (Tenor): ri - va! / shoreward! / Ev - vi - - va! / Be wel - - come!
- Staff 4 (Bass): Al - lo sbar - co! / Pull to - ge - ther! / Ev - vi - - va! / Be wel - - come!

The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some triplets and a final cadence.

⁴¹² “¿Cómo la mataré?” (T.A.)

⁴¹³ “¡Viva!” (T.A.)

Estos contrastes dotan de un extraordinario dramatismo a la escena. Sobre unos acordes ligados ejecutados por las cuerdas, y en un estilo declamado con tendencia descendente, Otelo pide a Yago que le consiga veneno para esa misma noche. Se escucha de nuevo al coro interno, esta vez a capela, que exclama: “Evviva il Leon di San Marco!”.⁴¹⁴ Seguidamente la cuerda acompaña al barítono doblándolo, quien se recrea en la muerte de la inocente Desdémona proponiendo a Otelo, a través de una escala cromática ascendente, que la ahogue en lugar de envenenarla. Su frase está acompañada por semicorcheas de la cuerda que doblan su dibujo melódico, utilizando apoyaturas que resaltan el significado del texto (FIG. 104). El villano también propone que lo haga en el lecho donde pecó. En esta intervención la voz de Yago se ve apoyada entre verso y verso por un diseño de las cuerdas que contrasta con el anterior, subrayando la perversidad del traidor:

FIG. 104

The musical score for FIG. 104 consists of two systems. The first system features a vocal line (bass clef) with the lyrics: "val me - glio sof - fo - car - la, Much bet - ter 'tis to strangler, - on di San Mar - co! Li - on of San Mar - co!". Below the vocal line are three staves of piano accompaniment (treble and bass clefs) with the lyrics: "- on di San Mar - co! Li - on of San Mar - co!". The piano part includes a dynamic marking of *p*. The second system features a vocal line (bass clef) with the lyrics: "là, nel suo let - to, là, do - vè ha pec - ca - There in her bed - yea, the bed she has de -". Below the vocal line are two staves of piano accompaniment (treble and bass clefs) with the lyrics: "There in her bed - yea, the bed she has de -". The piano part includes dynamic markings of *pp* and *p*.

⁴¹⁴ “¡Viva el León de San Marcos!” (T.A.)

Otelo responde dando su aprobación al barítono. Una nueva frase de Yago, que expone que él mismo se hará cargo de Cassio, es articulada sobre una misma nota (Re agudo) que enlaza con la nueva intervención de las trompetas, sobre las cuales Otelo nombra a Yago capitán. Con una frase de carácter ascendente, el barítono agradece a su superior el nombramiento, anunciándole, acto seguido, la presencia de los embajadores, y proponiéndole que Desdémona esté presente en el recibimiento para no levantar sospechas. Otelo accede (FIG. 105):

FIG. 105

(Jago esce dalla porta di sinistra: Otello s'avvia verso il fondo per ricevere gli Ambasciatori)
(*exit Iago* [c]. *Othello goes towards back to receive the Ambassadors.*)

Otello.

Si, qui l'ad - du - ci.
Yea, go to call her.

(Trombe interne)
(*Trumpets behind.*)

cresc.

cresc.

ff

Durante la última frase de Yago la orquesta comienza a realizar una escala ascendente armonizada con algunos cromatismos que es interrumpida por la nueva intervención de las trompetas, una vez más en interno. Este pasaje de trompetas, anticipatorio, nos remite a la Marcha Triunfal de *Aida*.

Escena VII

Entra entonces a escena el coro, que sigue cantando de manera homofónica en un Do Mayor brillante para recibir a los dignatarios de la República Veneciana, quienes llegan acompañados por Yago, Ludovico, Rodrigo, el Heraldo, Desdémona y Emilia, caballeros y damas, soldados, trompetistas y finalmente, Cassio. El *tutti* de la orquesta se une al toque de trompetas acompañando al coro. A continuación interviene Ludovico con una variante del tema expuesto por el coro para saludar en nombre del dux y del senado a “l’eroe trionfatore di Cipro”.⁴¹⁵ Una nueva frase de las trompetas, esta vez sobre la escena, da paso a la siguiente frase de Ludovico, quien entrega el mensaje ducal en forma de pergamino a Otelo. El tenor expone que besa el sello de su Majestad, tras lo cual abre el documento y comienza a leer. Tanto las palabras de Ludovico como las de Otelo vendrán seguidas por un recorrido ascendente del acorde de Sol Mayor (en el caso del primero, FIG 106) y de Fa Mayor (en el caso del segundo, FIG. 107) con tresillos de corchea que tintarán las palabras de un color militar:

FIG. 106

The image shows a musical score for FIG. 106. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in bass clef and has the lyrics: "Ci - - - pro. Io" and "Cy - - - prus. To". The piano accompaniment is in treble and bass clefs. It features a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. The dynamic marking is *f*. The key signature has one sharp (F#).

⁴¹⁵ “el héroe triunfador de Chipre.” (T.A.)

FIG. 107

261

(poi lo spiega e legge)
(opens the letter and reads)

Seguidamente Ludovico se dirige a Desdémona en un pase musical de carácter expresivo y delicado, alejado del sonido de fanfarria precedente. El embajador bendice a la soprano, quien responde pidiendo que el cielo lo oiga. La melodía de ambos tiene un trazo descendente. La dureza de los metales de la orquesta es sustituida por la delicadeza de las cuerdas. El acompañamiento tiene también un carácter descendente (FIG. 108):

FIG. 108

E
Lodovico. (avvicinandosi a Desdemona)
(going up to Desdemona)

Ma - don - na, v'ab - bia il ciel in sua
My la - dy, may the an - gels pro -

E
p
dolcissimo

Desdemona. (ad Emilia, a parte)
(to Emilia aside)

Emilia. E il ciel v'a - scol - ti. (a Desdemona, a parte) (E -
May Heav - en hear you! (to Desdemona aside) (E -
(Co - me sei me - sta!)
(Why all this sad - ness?)

guardia.
tect you!

Emilia interviene en ese momento sorprendida por la tristeza que desprende Desdémona. Su línea melódica sigue estando basada en el motivo descendente ya expuesto por la soprano y Ludovico. La esposa de Otelo advierte a Emilia de que: “una gran nube/ turba il senno d’Otello/ e mi destino”,⁴¹⁶ siguiendo la escala descendente que dibujaba su voz y acabando en un Si grave. Las escalas descendentes y los saltos de octava ejecutados por la orquesta, hacen que la expresividad crezca en este pasaje. Yago se dirige a Ludovico transmitiéndole su alegría por verlo en una frase a capela que rompe con la tendencia descendente que ha caracterizado las intervenciones inmediatamente anteriores. El senador pregunta a Yago por Cassio, y en respuesta, el barítono interpreta una frase que retoma el carácter descendente. A partir de este punto se produce un pequeño diálogo entre Desdémona, Yago y Ludovico. Mientras los hombres hablan, las cuerdas esperan en silencio a la intervención de Desdémona, quien responderá con una escala completa de Re # a Re # por grados conjuntos, arropada de nuevo por las cuerdas: “credo che in grazia tornerà”⁴¹⁷ (FIG. 109), después de que Yago haya informado de que Otelo está enfadado con Cassio:

FIG. 109

The musical score for FIG. 109 shows three staves. The top staff is for Desdemona, starting with a forte (F) dynamic and a 'dolce' marking. Her melody is a descending scale. The middle staff is for Otello, with lyrics 'Ne sie - te Art thou so - tel - lo. thel - lo.' and a performance instruction '(continuing to read) (rapidly to Desdemona)'. The bottom staff is the piano accompaniment, marked with a forte (F) dynamic and a piano (p) marking. The piano part features a descending scale in the right hand and a simple bass line in the left hand.

El acompañamiento se activa con la reacción de Otelo a la frase de su esposa, pasando momentáneamente los violines y violas a ejecutar trémolos. Yago repite cinco

⁴¹⁶ “una gran nube/ turba el juicio de Otelo/ y mi destino.” (T.A.)

⁴¹⁷ “creo que le perdonaré.” (T.A.)

compases más tarde la frase de Desdémona, siendo doblada su voz por el solista de oboe y las violas -éstas sólo en la última parte de la frase- (FIG. 110):

FIG. 110

FIG. 110 is a musical score snippet. It features three staves: a vocal line for Jago (D.), a vocal line for Desdémona (L.), and a piano accompaniment. The Jago line has the lyrics "Ja - go, lo Firm - ly I" and "For - se che in gra - zia tor - ne - rà. Per - haps he will re - gain his grace." The Desdémona line has the lyrics "par - la. lis - ten." The piano accompaniment consists of two staves (treble and bass clef) with various chords and melodic lines.

Resulta interesante observar el uso que hace del oboe –instrumento asociado a la figura de Desdémona- aquí Verdi acompañando a Yago mientras repite una frase que ha dicho la soprano. Tras el barítono, vuelve a intervenir Desdémona con otra escala descendente con cromatismos desde un Fa # y siendo interrumpida por un intervalo de tercera (Re#-Fa#) al pronunciar el nombre de Cassio (FIG. 111):

FIG. 111

FIG. 111 is a musical score snippet. It features two staves: a vocal line for Desdémona (D.) and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics "spe - ro; hope so. sai se un ve - ra - ce af - I would do much For the". The piano accompaniment consists of two staves (treble and bass clef) with various chords and melodic lines.

G Recit. Più mosso. ♩ = 126.

11. *fet-to io por-tia Cas - sio... (sempre in atto di leggere, ma febbrilmente a Desdemona, sottovoce) -*
love I bear to Cas - sio. (always pretending to read, excitedly to Desdemona in a whisper)

Otello. *ppp*
Fre-na - te dun-que le lab - bra lo -
Pray, keep that chat-tering tongue now from

G Recit. Più mosso. ♩ = 126.

p

D. *Per - do - na - te, si - gnor... (avventandosi contro Desdemona)*
Pray, for - give me, my lord! (about to strike Desdemona)

O. *- qua - ci... De - mo - nio*
wagging. Be si - lent,

a tempo

FIG. 111

Se produce a partir de ese momento un cambio en la textura orquestal. Las cuerdas ejecutan trémolos que aportan expectación a la escena. El ritmo cambia también a *più mosso*, agilizándose la pulsación (FIG. 111) mientras Otello se dirige a su esposa para decirle: “Frenate dunque le labbra loquaci...”.⁴¹⁸ Desdémona se disculpa manteniendo su línea melódica que contrasta con la declamatoria de Otello, quien, tras la intervención de la soprano irrumpe con un enfurecido: “demonio, taci!!”.⁴¹⁹ Ludovico está viendo una

⁴¹⁸ “Frenad ahora mismo vuestros labios locuaces.” (T.A.)

⁴¹⁹ “Demonio, ¡calla!” (T.A.)

cara desconocida de Otelo y muestra su extrañeza sobre un acompañamiento basado en trémolos de violines y violas. El tenor pide agitado que traigan a Cassio, apuntándole a Yago que observe a su esposa cuando éste llegue. El coro reacciona con una escala descendente lamentando la tristeza de Desdémona. Se activa el acompañamiento orquestal con la intervención de las maderas que se suman a las cuerdas. Ludovico expone a través de la triple repetición de un motivo descendente, su decepción ante los hechos, lamentándose del comportamiento del “guerrero de sublimes hazañas”. El nuevo capitán contesta sobre un acorde de Si *b* séptima, dominante de Mi *b*: “È quel ch’egli è.”⁴²⁰ Yago está aprovechando la ocasión para intrigar a Ludovico sobre Otelo, a lo que el embajador reacciona pidiéndole explicaciones. El barítono responde: “Meglio è tener su ciò la lingua muta.”⁴²¹

Escena VIII

Con la última palabra de la frase anterior, comienza la que será la última escena del acto III. Bajo los trémolos de los primeros violines, los segundos y las violas ejecutan un diseño *ostinato* de semicorcheas. Los violonchelos y los contrabajos dibujan una línea ascendente de blancas ligadas con presencia cromática. Esta combinación de las cuerdas describe la agitación que inunda a Otelo al ver entrar a Cassio. Acto seguido, Otelo pide a Yago que se fije en la reacción de Cassio. En este momento las tres primeras voces de las cuerdas pasan a tocar trémolos, mientras que chelos y contrabajos interpretan una línea descendente cromática de corcheas, apoyada por fagotes y clarinetes. Observamos un *divisi* en los clarinetes, la voz grave apoya a las cuerdas, mientras que la aguda dobla a los oboes que ejecutan una subida cromática ascendente. A continuación, cinco acordes interpretados homofónicamente por el *tutti* de la orquesta, dan paso a la intervención en la que el tenor se dirige a todos los que le rodean para transmitir el contenido del mensaje que le han entregado. Su línea vocal será declamada y vendrá acompañada por los trémolos de la cuerda. Otelo comunica que el Dux le llama de vuelta a Venecia, nombrando como sucesor de Otelo a Cassio. La cuerda deja de sonar. Yago interviene diciendo para sí: “Inferno e morte!”⁴²² en un arpeggio de séptima disminuida al que contestan las maderas y los timbales con un acorde de las mismas características. Vuelven

⁴²⁰ “Es quien es.” (T.A.)

⁴²¹ “Mejor es tener sobre esto la lengua muda.” (T.A.)

⁴²² “¡Infierno y muerte!” (T.A.)

las cuerdas, esta vez tocando armonías dulces sobre figuras redondas, mientras Otelo asume, en tono declamatorio, que la palabra ducal es su ley. En un aparte el tenor se dirige a Yago para decirle que Cassio no parece alegrarse de la noticia, tras lo cual las maderas vuelven a producir un acorde. Comienzan de nuevo los trémolos en las cuerdas que acompañan las frases del tenor que está dejando públicamente su lugar a Cassio. En mitad de su alocución, Otelo se dirige a Desdémona en un aparte: “continua i tuoi singulti...”.⁴²³ El tenor pasa del Do # en el que estaba declamando su discurso a un Mi, Mi # y Fa # para dirigirse a Desdémona (FIG. 112). Este recurso para los apartes, crea un efecto de volumen, aunque realmente lo que se está recudiendo es la altura de la nota:

The image shows a musical score for a scene. It consists of three systems of staves. The first system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The vocal line has lyrics: "- fa - me? (like it.)" and "La ciur - ma e la co -". The piano accompaniment has a bass line with a sharp sign. The second system continues the vocal line with "(No.)" and "(No.)" and the piano accompaniment. The third system has a vocal line with lyrics: "or - te (con - tinua i tuoi sin - gul - ti...) e le navi e il ca - stel - lo lascio in po - ar - my, (Pray, do not stop your weeping) and the ships, And the fortress I leave in". The piano accompaniment has a bass line with a sharp sign and a dynamic marking of *pp*. Performance directions include "(ancora ad alta voce a tutti) (again in a loud voice to all)", "(sottovoce a Desdemona) (aside to Desdemona)", and "(a tutti) (to all)".

FIG. 112

Desdémona sigue llorando, y Ludovico se dirige a Otelo para pedirle que la consuele. Acompañando la frase del senador, los oboes y violines ilustran el llanto de Desdémona a través de figuras de semicorchea ligadas a corcheas, seguidas de silencio de semicorchea que dibujan cromatismos (FIG. 113). Las flautas ayudan a crear tal efecto ejecutando mordentes:

⁴²³ “continúa con tus sollozos...” (T.A.)

- ter del nuo-vo Du- ce. (additando Desdemona che s'avvicina supplichevole)
charge of my suc- ces- sor. (pointing to Desdemona who comes near in an imploring attitude)
Lodovico.

O- tel-lo, per pie- tà la conforta o il cor le in-
con espr. O- thello, speak to her, comfort her. Her heart is

(a Lodovico e Desdemona)
(to Lodovico and Desdemona) Presto. ♩ = 144.

Noi sal- pe- rem do- ma- ni.
Well, we shall sail to- mor- row.

- fran- gi.
breaking. Presto. ♩ = 144.

FIG. 113

Un súbito cambio a *presto*, impulsado por las semicorcheas en fortísimo de la cuerda y seguido por una escala ascendente a la que se añade el *tutti* de la orquesta, nos lleva a la caída que sufre Desdémona -zarandeada por su esposo- y a la frase que emite éste a capela: “A terra!.. e piangi!”.⁴²⁴ Ante la sorpresa de los allí presentes, Emilia y Ludovico ayudan a levantarse a Desdémona mientras la orquesta aporta tenebrismo interpretando acordes oscuros con gran presencia de los vientos metales y de los trémolos de los timbales. Como hemos visto en el análisis musical, comienza en este punto el *Gran Finale*, el cual hemos estructurado en cinco partes, la primera de las cuales viene introducida por un cambio en la armadura a cuatro bemoles y una modificación en la agógica a *largo*. Se trata de la introducción de la intervención de Desdémona.

⁴²⁴ “¡Al suelo!.. ¡y llora!” (T.A.)

1ª parte: Un motivo de semicorcheas de carácter descendente e interpretado por violas, violonchelos y contrabajos, acompaña la voz de la soprano que es doblada por oboes y clarinetes y rellena armónicamente con las líneas de los cornos y fagotes. Este acompañamiento estará caracterizado por la presencia de disonancias no resueltas que confieren negatividad al pasaje. La línea vocal de la soprano es de tendencia descendente mientras se lamenta en el suelo, habiendo sido golpeada, y siente su alma morir. Durante cuatro compases su estilo es declamatorio, siendo interrumpido su discurso por silencios que, una vez más, ayudan a describir su llanto. Mientras, los oboes y los clarinetes ejecutan una melodía (FIG. 114) que constituirá la base sobre la que se construirá el *concertato* con el que concluirá este *finale*:

The image shows a musical score for Figure 114. It consists of three staves. The top staff is the piano accompaniment, starting with the tempo marking 'Largo. ♩ = 52.' and the dynamic 'pp staccato'. The middle staff is the vocal line, with lyrics in Italian and English. The bottom staff is the piano accompaniment, with the dynamic 'Cantabile con espressione' and a forte 'f' marking. The lyrics are: 'sì... nel li - vi - do fan - go... per - / here I lie in the dust - With'. The music is in a minor key and 4/4 time.

FIG. 114

Esta melodía será, a continuación, interpretada por Desdémona (FIG. 115), y contará con la presencia de dobles puntillos y semicorcheas, ayudando una vez más, la música, a que el personaje transmita cómo se siente. La soprano finaliza su frase con una línea melódica descendente cadencial con cromatismos que coinciden con su alusión a la muerte: “...dell’anima che muor”⁴²⁵ (FIG. 115):

⁴²⁵ “...del alma que muere.” (T.A.)

FIG. 115

The image displays three systems of musical notation for a vocal and piano piece. Each system consists of a vocal line (Soprano, marked 'D.') and a piano accompaniment (Grand Staff).
 - **System 1:** The vocal line begins with the lyrics '- cos - sa... an - guish' and continues with 'io già - cio... my heart is dolciss.'. The piano accompaniment is marked 'morendo'. The system concludes with the instruction 'cantabile'.
 - **System 2:** The vocal line continues with '- go... ing.' and 'm'agghiacc - cia il bri - do the i - cy breath'. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern.
 - **System 3:** The vocal line includes '- dell'a - ni - ma che muor. Of ill that au - gurs death.' and 'E un The'. The piano accompaniment features a section marked 'dim. m.d.' and 'leggerissimo'. A key signature change to La b Major is indicated by a 'K' above the staff.

Tras esta cadencia, un nuevo pasaje en La *b* Mayor viene introducido por un arpeggio ascendente interpretado por violas y violines. Desdémóna canta en *più animato* y *dolcissimo*: primero dos versos en línea ascendente con saltos de cuarta y sexta que transmiten expresividad, en los que recuerda la esperanza que florecía en su sonrisa tiempo atrás durante los cuales la soprano es acompañada por los picados de las maderas y los trémolos suaves y agudos de las cuerdas; seguidamente, continúa con dos versos

más en los que expone su angustia con un acorde de séptima disminuida. En esta ocasión su melodía es descendente y cromática (FIG. 116):

The image shows two systems of musical notation. The top system is a vocal line in soprano clef (D) with lyrics in Italian and English. The piano accompaniment is shown in two staves (treble and bass clef). The bottom system continues the vocal line and piano accompaniment, with performance markings like 'dolce con espress.' and 'poco cresc.'.

FIG. 116

Dos nuevos versos de la soprano, cuyo inicio se advierte en la FIG. 98, retoman el tono esperanzador mientras hace referencia al sol que alegra el cielo y el mar. La voz es acompañada por maderas y cuerdas, dibujando violines primeros y violonchelos una línea cromática descendente de semicorcheas interrumpida intermitentemente por silencios de semicorchea que se repite en las dos frases. Finalmente, la soprano ataca sus dos últimos versos antes de que intervengan otros personajes. En tesitura aguda explica que nada puede enjugar sus lágrimas. El carácter negativo de su mensaje se ve reflejado en el tratamiento cromático y descendente de su línea melódica, potenciado por la intervención de los trompas que aportan patetismo. La cadencia con la que finaliza la soprano, doblada por los clarinetes y oboes, da paso a la segunda parte de este *finale*.

2ª parte: En primer lugar, encontramos ocho compases interpretados a capela por Emilia, Cassio, Rodrigo y Ludovico (únicamente las cuerdas ejecutan un pizzicato en dos ocasiones). Cassio y Emilia cantan homofónicamente, mientras que los otros dos ofrecen

un discreto contrapunto a las voces superiores. Todos ellos hablan para sí. Emilia muestra compasión hacia Desdémona, cuya inocencia, carente de odio, retiene en su pecho el dolor. Cassio se dice a sí mismo: “L’ora è fatal”,⁴²⁶ lamentándose de que la suerte llega a su mano cuando ésta está ya inerte. Rodrigo, por su lado, siente la desdicha de la separación inminente de Desdémona que se irá con Otelo, nublándose su destino. Ludovico sigue observando con desagrado el comportamiento de Otelo, expresándolo en su canto, así como la compasión que siente por Desdémona. El coro también interviene. Las mujeres homofónicamente imploran piedad sobre un *Mi b*, los hombres cantan “Mistero!”⁴²⁷ de manera armonizada. Nuevas súplicas de piedad, de la mano de las mujeres del coro -esta vez ya no homofónicamente- y una frase de Ludovico, conducen a la incorporación de la voz de Desdémona, que retoma la melodía y los versos que interpretaba en el *più animato* de 272/2/1, ahora sobre los picados de la madera y los estacatos de las cuerdas. El resto de personajes continúa expresando los pensamientos anteriormente expuestos en el momento que Yago interviene, apresurando a Otelo para que perpetre pronto su venganza (278/1/2-285/1/1). Durante este pasaje se detecta un cambio en el acompañamiento de la orquesta, en el que los tresillos se apoderan del ritmo, acompañando la línea cantada por Yago. Encontramos numerosas alteraciones ceñidas a un estilo declamado que se detiene en notas más largas y agudas cuando hace referencia a Cassio, o recurre a dibujos descendentes al pronunciar frases de gran carga negativa como: “È l’ira inútil ciancia”.⁴²⁸ Por su parte, Otelo le atiende interviniendo brevemente de manera fática. El resto de personajes contribuye, con motivos breves, a que no haya una melodía diferenciable, causando un rumor tras las palabras de Yago, que son las que hacen avanzar la acción. Las mujeres del coro entran expresando la angustia “mortal y siniestra” que les invade con una línea formada por notas más largas que las del resto de intérpretes. En cuanto a los hombres del coro, participan aludiendo a Otelo con versos como: “Quell’uomo nero è sepolcrale”,⁴²⁹ utilizando tresillos dentro de un estilo declamado. Este pasaje muestra el enredo y la confusión en que se sumen todos los personajes, estado al que han llegado por la manipulación de Yago. El villano ha trasladado a Otelo que él mismo se encargará de la venganza de Cassio, comprometiéndose a enviarle noticias al respecto esa misma noche. A continuación,

⁴²⁶ “La hora es fatal.” (T.A.)

⁴²⁷ “¡Misterio!” (T.A.)

⁴²⁸ “Es la ira inútil necedad.” (T.A.)

⁴²⁹ “Ese hombre negro es sepulcral.” (T.A.)

Emilia, Cassio, Rodrigo y Ludovico retoman una línea de figuras más largas y de manera homofónica salpicada por las intervenciones breves en semicorcheas de las diferentes cuerdas del coro. Todos ellos hacen comentarios tenebrosos, de alta carga negativa, de turbación. Mientras los violines doblan con sus *pizzicatos* las intervenciones del coro, los clarinetes y fagotes hacen lo propio con los solistas. El desarrollo rítmico de la intervención de los hombres del coro, tras una escala descendente de semicorcheas no exenta de cromatismos, conduce a unos insistentes tresillos en los que fijan las sílabas que describen la actitud horrible de Otelo. Un cambio de textura acompaña la nueva intervención de Yago, quien se dirige, en esta ocasión, a Rodrigo. El villano, con ironía, expone al joven veneciano: “I sogni tuoi saranno in mar domani/ e tu sull’aspra terra!”.⁴³⁰ Se produce un mapa similar al que ha tenido lugar anteriormente cuando Yago se ha dirigido a Otelo. Esta vez propone un plan a Rodrigo mientras se acusa un cambio en la orquesta doblando los violines primeros la melodía que ha atacado Desdémona. En el momento en que se va a hablar de ella, su voz cobra protagonismo con una bella melodía. La intervención de Desdémona se suspende cuando Yago narra el plan que ha pensado para Rodrigo, teniendo éste que matar a Cassio, ya que, si el último muere, Otelo y su esposa no podrán ir a Venecia. Las características musicales van ligadas a las necesidades del texto. En el canto de Desdémona se observa el uso de figuras largas, en ocasiones interrumpidas por silencios que describen el llanto. Sin embargo, cuando fraguan el ataque a Cassio, vuelven los tresillos a las voces del coro. Con el plan tramado, comienza la siguiente parte de esta escena.

3ª parte:

Las sopranos del coro, en un *più mosso*, y retomando versos ya expuestos anteriormente que se refieren a Desdémona, comienzan acompañadas por las trompetas con un carácter homofónico -aunque con algún adorno en la voz superior- al que se unirán las voces de Emilia, Cassio, Rodrigo, Ludovico y Yago. Tras seis compases, Desdémona tomará el relevo, interviniendo arropada por las cuerdas, que ejecutarán semicorcheas en estacato. Al acompañamiento que ha envuelto a la voz de la soprano se suman las maderas y las trompas. El resto de personajes, salvo Otelo, se añaden a esta nueva sección que culmina en seis compases caracterizados por la presencia de tresillos tanto en la orquesta como en las voces. Maderas y cuerdas acompañan con tresillos, mientras que los metales

⁴³⁰ “Tus sueños estarán en el mar mañana / y tú ¡sobre la áspera tierra!” (T.A.)

intervienen ejecutando acordes secos de corchea entre silencios. Desdémona y Emilia dibujan con sus voces motivos descendentes entrecortados por silencios de corchea y semicorchea aludiendo al llanto de nuevo. Las mujeres del coro interpretan una progresión ascendente de un motivo de dibujo descendente y ascendente con tresillos, que ayuda a que la intensidad vaya creciendo. Cassio y Rodrigo cantan al unísono, aunque con textos diferentes, una línea musical de carácter ascendente que dialoga con la que interpretan Ludovico y Yago de similares características. Durante los dos últimos compases de esta parte, las cuerdas pasan a ejecutar trémolos, lo que contribuye a generar un momento absolutamente climático en el que melódicamente se hace alusión a la frase generadora del concertante expuesta por primera vez por Desdémona al inicio de este gran *finale*. Llegamos así a la cuarta parte.

4ª parte: Con un cambio a *ritenuto* nos adentramos en esta sección en la que la melodía de Desdémona se ha apoderado de todo el espacio. Ahora todos los personajes, coro y orquesta girarán en torno a ella. Llama la atención el tratamiento de las voces de Yago y Ludovico que emiten escalas descendentes a las que se unirán en el último compás el resto de personajes, incluyendo el coro.

5ª parte: La intervención de Otelo, ordenando: “Fuggite!”⁴³¹ rompe el clima anterior irrumpiendo con un nuevo tempo: *allegro agitato* y eliminando los cuatro bemoles de la armadura. El *tutti* de la orquesta le responde con un acorde de Mi Mayor séptima en tercera inversión y con un arpeggio de los violines. El resto de personajes responden con un: “Ciel!”⁴³² desde el cual arranca una progresión ascendente por parte de las flautas, flautín y violines primeros, que da paso a una segunda intervención de Otelo, quien a capela repite que huyan de él, tras lo cual, Yago interviene con una escala descendente cromática doblada por los violonchelos y acompañada por violines y violas. El barítono excusa al protagonista ante el resto de asistentes explicando que un embrujo le priva de todos sus sentidos. Otelo vuelve a intervenir furiosamente exclamando que quien no se aparte estará en rebelión contra él. A esta frase, acompañada por cuatro acordes ejecutados por la cuerda, le sigue la intervención lejana de una alegre fanfarria que contribuye a exagerar el dramatismo. Un coro interno que articula un “Evviva!”⁴³³

⁴³¹ “¡Huid! (T.A.)

⁴³² “¡Cielos!” (T.A.)

⁴³³ “¡Viva!” (T.A.)

no hace sino potenciar el patetismo de la escena. Desdémona se dirige a Otelo desesperadamente con un: “Sposo mio!”⁴³⁴ generando una brutal reacción en el tenor que acaba maldiciéndola sobre los trémolos de trompetas y trombones, a lo que el resto de personajes responden aterrados: “Orror!”⁴³⁵ Una escala descendente interpretada por violines primeros y segundos y acompañada por el *tutti* de la orquesta, cierra este gran *finale*, dando paso a la última escena del acto, en la que Otelo se queda solo.

Escena IX

Motivos ascendentes en las maderas, separados por silencios que son ocupados por acordes de los metales, contrastan con las escalas descendentes protagonizadas por los violines, arropadas por acordes ejecutados por el resto de la cuerda. El tenor se lamenta de que no puede huir de él mismo acompañado por un trémolo de violas (FIG. 117):

FIG. 117

The image displays a musical score for the opera Otello. It is divided into two systems. The first system is for Otello, with a vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics "Fug - gir - mio sol non / A - lone I can - not". The piano accompaniment features a descending scale in the right hand and a tremolo in the left hand. The second system is for a soprano (S), with a vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics "so! fly. / San - gue! Blood!". The piano accompaniment features a tremolo in the right hand and a tremolo in the left hand, marked with "PPP".

⁴³⁴ “¡Esposo mío!” (T.A.)

⁴³⁵ “¡Horror!” (T.A.)

Convulsivamente y delirando articula: “vederli insieme avvinti... Il fazzoletto!”.⁴³⁶ Este texto está basado en una escala descendente con cromatismos con la indicación del autor de “parlante” (FIG. 118):

FIG. 118

The musical score for FIG. 118 consists of three systems. The first system is marked "(convulsivamente, delirando) (in convulsions)" and features a vocal line with lyrics: "- co - ra! Ve - der - li in - si - e - me av - vin - ti... il faz - zo - let - to!" and an English translation: "like not! To see them clasp each o - ther! That hand - ker -". The piano accompaniment includes triplets and a descending chromatic scale. The second system is marked "parlante" and "dim.", with lyrics: "- let - to! il faz - zo - let - to! il faz - zo - let - to! Ah! ah!" and English translation: "chief! that handker - chief! that handker - chief! Ah! ah!". The piano part continues with a descending chromatic scale and includes a "dim." marking. The third system is marked "(sviene) (he swoons)" and shows the vocal line with "ah! ah!" and the piano part with a "morendo" marking.

Yago, que se ha quedado escondido, aparece triunfante articulando “il mio velen lavora”⁴³⁷ (FIG. 119) sobre una nota pedal interpretada por los fagotes, trombones,

⁴³⁶ “verlos juntos, absortos... ¡El pañuelo!” (T.A.)

⁴³⁷ “mi veneno trabaja”. (T.A.)

violonchelos y contrabajos. Mientras, a lo lejos, se oye de nuevo la fanfarria que acompaña al coro, quien celebra el mensaje del Dux expresado a través de un alegre “¡Viva Otello!”:

FIG. 119

321

T
Jago. (ascoltando lo grida)
(listening to the shouting)

Ten. (Il mio vi - len la - vo - ra.)
He chan - ges with my poi - son.

CHORUS.
Bassi. (interno)
(behind)

Vi - - va O -
Hail O -

T

p *ff* (Trombe lontano)
(Trumpets in the distance)

Le - co del - la vit - to - ria pur - go sua laude e -
E - cho's loud with his glo - ry; prai - sing his valour

- tel - lo thel - lo! Ev - vi - - va, ev - vi - va!
O - thel - lo!

- tel - lo thel - lo! Ev - vi - - va, ev - vi - va!
Hail hail O - thel - lo!

f

(osserva Otello disteso a terra tramortito)
(looking at Othello who lies stretched out before him)

stre - ma.
loud - ly.

Ev - vi - - va!
O thel - - - lo!

Ev - vi - - va!
O thel - - - lo!

f

De nuevo se asiste a un episodio contrastante, en el que choca el carácter del coro interno y la fanfarria con lo que acontece en el escenario. Cromatismos descendentes se apoderan del tratamiento musical, mientras el villano se pregunta: “Chi può vietar che questa fronte prema col mio talone?”.⁴³⁸ Su melodía es doblada por los clarinetes, fagotes, violonchelos y contrabajos, y tras ella, se vuelve a escuchar al coro interno acompañado por la banda aclamando al “Leone di Venezia”,⁴³⁹ a lo que Yago responde triunfantemente a capela indicando el “cuerpo inerte de Otelo”: “Ecco il Leone!”.⁴⁴⁰

En 323/1/1 hallamos una cadencia perfecta en Do Mayor y once compases de reafirmación cadencial.

ACTO IV

La escena se localiza en la habitación de Desdémona.⁴⁴¹ Se especifica, además del mobiliario, que una lámpara ilumina una imagen de la virgen. El acto abre con un *andante* que cuenta con cuatro sostenidos en la armadura. Un solo del corno inglés interpreta una línea melódica basada en un motivo construido a partir del acorde de séptima disminuida dentro de la tonalidad de Do # menor. El pasaje tiene un carácter melancólico, reforzado por la instrumentación de las maderas y por el tratamiento íntimo que se otorga a éstas. Al corno inglés se unirán poco a poco el resto de maderas, muchas de ellas a través de los solistas. Tras una escala descendente cromática de las flautas entran las violas, los celos y los contrabajos, imprimiendo patetismo en el momento en que se alza el telón. Esta breve introducción presenta de manera eficiente lo que será el cuarto acto:

Escena I

Emilia pregunta a Desdémona, a capela, si Otelo estaba más calmado, a lo que su ama responde que sí, que eso le pareció, y que le pidió que se acostase y lo esperara. El carácter declamatorio de las intervenciones de ambas mujeres, que cantan sin acompañamiento, cambia cuando los intervalos de sus líneas van ampliándose hasta que

⁴³⁸ “¿Quién puede impedir que presione esta frente con mi talón?” (T.A.)

⁴³⁹ “León de Venecia.” (T.A.)

⁴⁴⁰ “¡Aquí está el León!” (T.A.)

⁴⁴¹ Véase en el Anexo XIII la partitura de la introducción, escena I y II de este acto.

finalmente recuperan una de las melodías que aparecía en la introducción de este último acto. Las flautas se suman para doblar a la soprano, siendo armonizado el pasaje por clarinetes y fagotes. Sobre esta línea Desdémona requiere a Emilia: “distendi sul mio letto/ la mia candida veste nuziale”⁴⁴² (FIG. 120):

The image shows two systems of musical notation. The first system is for Desdemona (labeled 'D.'), featuring a vocal line and piano accompaniment. The tempo is marked 'a tempo'. The lyrics are: "pre - go, di - sten - di sul mio let - to la mia can - di - da" and "ask you, be - fore you go, Lay on my bed the same sheets that". The piano part starts with a dynamic of *pp* and ends with a *p*. The second system is for Emilia (labeled 'D.'), also with a vocal line and piano accompaniment. The tempo is marked 'a tempo' and includes the instruction '(Emilia eseguisce)'. The lyrics are: "ve - ste nu - zi - a - - - le." and "were there on my wed - ding - - - night.". The piano part starts with a dynamic of *p* and includes some fermatas.

FIG. 120

Tras un cambio en la armadura a cinco bemoles, el suave soporte de las cuerdas y de algunas maderas en piano, arropa las palabras de Desdémona, quien pide a su acompañante, con una frase de dirección descendente, que, si muere antes que ella, le entierre con uno de esos velos. Observamos en este acto que el oboe asociado a la soprano, es sustituido por corno inglés y/o por clarinetes, dotando de un tinte más sombrío a la atmósfera que envuelve a la esposa de Otelo. Volviendo a la partitura, Emilia quiere que Desdémona aleje esos pensamientos de su mente, a lo que la soprano contesta: “Son mesta tanto, tanto”.⁴⁴³ Con esta frase se prepara una cadencia en Re *b* Mayor que es resuelta en

⁴⁴² “extiende sobre mi lecho / mi cándido traje nupcial”. (T.A.)

⁴⁴³ “estoy tan triste, tanto.” (T.A.)

Do # menor con un cambio en la armadura a tres sostenidos. Comienza en este momento el recitativo que precederá a “la canción del sauce”. En él explica Desdémona a Emilia que su madre tenía una doncella que amaba a un hombre que la abandonó. Esta doncella siempre cantaba una hermosa canción: “la canción del sauce”. El acompañamiento de este recitado está basado en redondas de las cuerdas que pasan a ser negras en los dos últimos compases, activándose para comenzar la “canción”. Este tratamiento de la textura aporta suavidad y delicadeza. Únicamente se interrumpen estas redondas cuando la soprano cambia el tono de su expresión para hacer una acotación a Emilia, pidiéndole: “Mi discogli le chiome”.⁴⁴⁴ El corno inglés introduce una variante de una melodía aparecida en la introducción. Con un cambio de tempo a *andante mosso* y de compás a 2/4 comienzan las maderas los compases introductorios de la “canción del sauce” que servirán como nexo musical entre las diferentes partes del aria (FIG. 121), apareciendo en cuatro ocasiones.

FIG.121

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in soprano clef with lyrics in Italian: "quel - la can - ti - - le - - na: / maid I e'en must sing it." The piano accompaniment is in G major (three sharps) and 2/4 time. The score includes dynamic markings such as *dim. ed allarg.*, *morendo*, *pp*, and *p*. The tempo is marked *Andante mosso* with a quarter note equal to 84 beats per minute. The score is divided into two systems, with the second system continuing the piano accompaniment.

La “canción” cuenta con un tema A (FIG. 122) y un tema B (FIG. 123) introducido por un dulce y armonizado “cantiamo!, cantiamo!”,⁴⁴⁵ y el motivo del sauce (FIG. 124):

⁴⁴⁴ “Suéltame el cabello.” (T.A.)

⁴⁴⁵ “¡Cantemos, cantemos!” (T.A.)

FIG. 122

Des.
"Pian - gea - can - tan - do: nel - ler - ma lan - da,
The poor soul sat pi - ning, A lone and lone - ly

ppp

FIG. 123

dolce. G
Can - tia - mo! can - tia - - - mo!
Sing heigh - ho, sing heigh - - - ho!

pp dolce *più piano* *morendo*

FIG. 124

f *pdim.* *ppp*
Sal - ce! Sal - ce! Sal - ce!
Wil - low, wil - low, wil - low! (come un eco)

ppp
corda sola

El aria es interrumpida por breves frases que nos “devuelven” a la historia de Otelo. Se trata de recitados en los que Desdémona se dirige a Emilia, bien para darle una orden, bien para expresarle un sentimiento, y finalmente, para despedirse. La estructura de la canción es la siguiente:

Introducción; Estrofa A; Motivo sauce; Estrofa A; Motivo sauce; Cantiamo; Estrofa B; Nexo (pasaje introductorio); Recitado dirigido a Emilia fuera de la canción; Tema A (sobre acompañamiento agitado); Tema A ; Motivo sauce; Cantiamo; Estrofa B; Nexo; Escala descendente + cadencia; Variante Estrofa A; Recitativo dirigido a Emilia; Variante

del nexo; Cadencia; Recitado dirigido a Emilia; Estrofa A; Interrupción con recitado; Variación de Estrofa A; Cantiamo; Motivo Sauce; Nexo; Recitativo; Cadencia final.

Las melodías son dulces y expresivas. Ambas comienzan con un dibujo ascendente que cambia de rumbo, dirigiéndose en la segunda parte hacia un registro más grave. El motivo del sauce siempre es cantado a capela, y en ocasiones está contestado por un corno inglés, produciendo un eco de la voz de la soprano. Este motivo, descendente y de corte melancólico, contrasta con el más positivo y conclusivo “cantiamo” armonizado por todas las maderas y las cuerdas. La melodía de la canción se interrumpe por primera vez con un trémolo cuando Desdémona pide a Emilia que se dé prisa, tras lo cual, el acompañamiento se vuelve más dinámico (H en FIG. 125) comenzando entonces de nuevo la exposición del tema A (FIG.125):

FIG. 125

The musical score for FIG. 125 consists of two systems. The first system features a vocal line for Soprano (S.) and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics: "fra po - co giunge O - tel - lo." and "a - non will come O - thel - lo." The piano accompaniment includes the instruction "una corda sola fino al segno *". The second system features a vocal line for Mezzo-soprano (D.) and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics: "Scor - rea - no i ri - vi fra le zol - le in" and "The fresh stream ran by her, Where the ru - shes". The piano accompaniment includes the instruction "legato".

En 333/3/5 la soprano vuelve a dirigirse a su compañera para pedirle que guarde un anillo. Esta vez lo hace sobre los silencios de la orquesta. Después de cantar cómo solía acabar la canción, Desdémona apunta a Emilia precisamente eso: “Solea la storia

con questo semplice suono finir”,⁴⁴⁶ tras lo cual vuelve a retomar la canción. Después de dos versos, un trémolo de los violines interrumpe el canto, a lo que la esposa de Otelo reacciona asustada: “Ascolta! Odo un lamento!”.⁴⁴⁷ La orquesta ilustra el pasaje a través de un trémolo del violón primero y dos notas repetidas ejecutadas por los oboes y el clarinete solista con la indicación: *come un lamento*. Causando aún una mayor sensación de desasosiego, entran las cuerdas, maderas y timbales para ejecutar seis semicorcheas que desembocarán en un trémolo, sobre el que Desdémona preguntará: “Chi batte a quella porta?”⁴⁴⁸ Emilia nos tranquilizará diciendo: “È il vento”.⁴⁴⁹ A partir de ese momento la orquesta retoma un acompañamiento pausado en negras reanudando Desdémona su canto. Tras un último “Cantiamo” y un “Sauce”, la soprano se despide de la esposa de Yago confesándole que le arden los ojos, “presagio de llanto”. Se aporta mayor intranquilidad al momento, añadiendo un Re del corno inglés que ocupa tres compases. Se trata de la respuesta al sauce, su eco, pero esta vez, no es eco de nada. Desdémona ya ha cantado su triple motivo (FIG. 126):

FIG. 126

La soprano desea buenas noches a Emilia sobre cuatro semicorcheas en Fa #, casi en *parlato*, y sobre un insistente acorde que desemboca en la cadencia que pondrá fin a esta aria, que con quince compases de transición dará paso a la escena segunda.

En este fragmento musical desaparecen los violines y violas, adoptando todo el protagonismo las maderas que serán acompañadas por los violonchelos y contrabajos:

⁴⁴⁶ “Solía acabar la historia con este simple sonido.” (T.A.)

⁴⁴⁷ “¡Escucha! ¡Oigo un gemido!” (T.A.)

⁴⁴⁸ “¿Quién llama a esa puerta?” (T.A.)

⁴⁴⁹ “Es el viento.” (T.A.)

Escena II

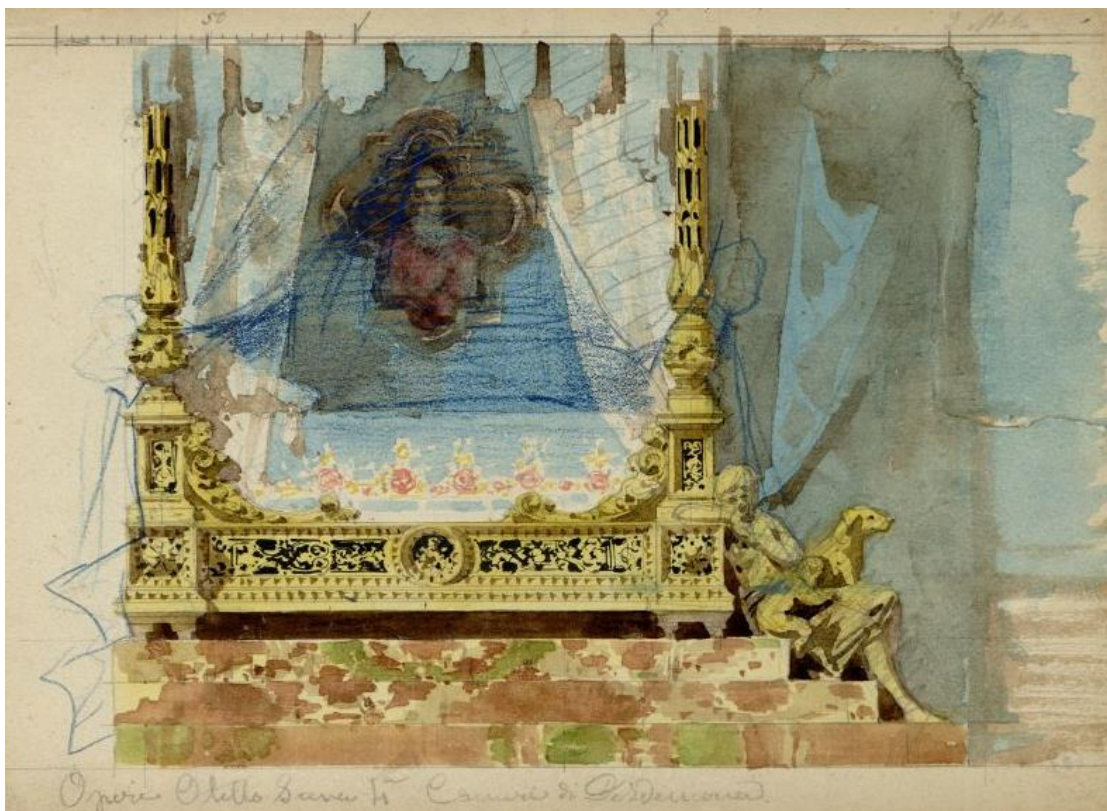


Ilustración 4. 2. Cámara de Desdémona. Carlo Ferraio.

Esta escena viene introducida por el pasaje instrumental que cerraba la precedente, aunque se produce un cambio notable en diferentes variables musicales. Por un lado, el compás pasa a ser un 4/4, por otro, el tempo se convierte en un *adagio*, además, la armadura pasa a tener cuatro bemoles y, por último, la textura de la orquesta se ve modificada por la aparición de violines y violas y el enmudecimiento de maderas y contrabajos. Este acompañamiento está caracterizado por el uso de sordina que aporta intimidad a la escena. Se trata de una oración, un Ave María, que la soprano reza en su habitación en soledad. Un recitado de semicorcheas acompañado de largas notas en las cuerdas contiene la primera parte de la oración, en la que se nombra a María, a quien va dirigida la plegaria. Tras cinco compases enmarcados en las características descritas, se activa la melodía y el acompañamiento, que pasa a arropar homofónicamente la voz de la soprano, doblando los violines primeros su línea. La parte A estará formada por cuatro versos dispuestos en doce compases que exponen, expresivamente, la plegaria. La parte B, formada por cinco compases, concluye con una cadencia perfecta, tras la cual, se retoma la parte A variando el final (A'). El acompañamiento de esta A' estará

caracterizado por una bajada cromática de los violines segundos, violas y violonchelos coincidiendo con la mención de “morte”⁴⁵⁰ por parte de Desdémona (FIG. 127):

The image shows a musical score for a vocal part (Desdémona) and piano accompaniment. The score is in G minor (three flats) and 4/4 time. It consists of two systems. The first system has a vocal line with lyrics: "pre - - - ga, pre - ga sem - pre e 'nel - lo - - ra del - la" and "pray - - - er, pray for us now, — pray for us now, — and in the". The piano accompaniment features a descending chromatic line in the left hand, marked with *ppp*. The second system has a vocal line with lyrics: "mor - te no - - stra, pre - ga per noi, pre - ga per noi, pre -" and "hour of dy - - ing, pray thou for us, pray thou for us, pray —". The piano accompaniment includes markings for *marcato*, *dolciss. pp allarg.*, and *cresc. molto*. The score ends with a *ppp* marking.

FIG. 127

También destacamos los mordentes que tienen lugar en la línea de las violas que enfatizan el carácter fúnebre de este momento musical, tal y como sucede en otros pasajes pertenecientes a partituras de Verdi.⁴⁵¹ De nuevo una cadencia dará paso a una última parte, podríamos decir que se trata de una coda. Es un recitado sobre la nota Mi, igual que al inicio del aria, que es introducido por los dos compases que abrían el aria y arropado por el acompañamiento de A', volviendo a coincidir con la emisión de la palabra “morte”⁴⁵² los diseños descendentes cromáticos (FIG. 128):

⁴⁵⁰ “muerte.” (T.A.)

⁴⁵¹ Citamos como ejemplo la apertura del acto IV de *Don Carlo*, y a lo largo del aria de Filippo de ese mismo acto.

⁴⁵² “muerte.” (T.A.)

FIG. 128

The image shows two systems of musical notation. The first system features a vocal line (Soprano) and a piano accompaniment. The vocal line has the lyrics "nell' o - ra del - la mor - - in the hour of dy - -". The piano part begins with a *pp* dynamic. The second system continues the vocal line with lyrics "- te. ing. A - - - - ve! A - men!" and includes a stage direction: "(Si alza e va a coricarsi) (She rises and lies down on the bed.)". The piano accompaniment in the second system includes markings for *m.s.* and *pp*, and ends with a fermata and a *pp* dynamic.

El estilo recitado se rompe al atacar un arpeggio la soprano -acorde de La *b* Mayor desplegado- manteniendo un La *b* agudo sobre una redonda ligada a una blanca, para resolver con un breve *Amen* sobre dos Mi *b* negras. Seis compases instrumentales cerrarán el aria con un La *b* sobreagudo como nota pedal ejecutado por los violines primeros y una escala descendente sobreaguda interpretada por violines segundos y violas. En esta aria Verdi repite algunos versos para configurar la forma musical. Podemos decir que el Ave María es el número musical más cerrado de toda la ópera con un inicio y un final claros.

Escena III

En contraste con la escena segunda de este acto se abre la tercera con un solo de contrabajo con un Mi grave sobre una redonda ligada a una negra que deriva en un arpeggio ascendente, al que siguen dos más, el último de ellos ejecutado por el *tutti*. Con la misma armadura que en la escena anterior, estos arpeggios, en los que encontramos numerosas alteraciones, acompañan musicalmente la entrada de Otelo en la habitación donde

descansa su esposa. Antes de que Desdémona repare en la presencia de alguien en su cámara, se van a suceder una serie de acciones marcadas en la partitura que serán ilustradas por la orquesta. Otelo deja una cimitarra sobre la mesa apenas antes de que las violas ejecuten ocho semicorcheas en estacato. Tras este motivo (V en FIG. 110), un golpe de bombo irrumpe con una grave sugerencia a la muerte, a éste le sigue una frase de carácter descendente interpretada por los contrabajos. Este diseño, semicorcheas, bombo y frase descendente, será reiterado tres veces, cada una de las cuales irá acompañada por una acción del tenor (FIG. 129):

FIG. 129

The musical score for FIG. 129 consists of two systems. The first system features a vocal line (Tenor) and a piano accompaniment. The vocal line includes the instruction 'V' and the lyrics: 'depone una scimitarra sul tavolo (he lays a scimitar on the table)' and 's'arresta davanti alla face, titubante se spegnerla o no (he stands before the candle doubtful whether to blow it out or not.)'. The piano accompaniment includes the instruction 'V' and the lyrics: 'G. C. (BASS DRUM)' and '(Guarda Desdemona) (He looks at Desdemona)'. The piano accompaniment also includes the instruction 'ppp' and the lyrics: '(Suona la face)'. The piano accompaniment features a descending phrase of eighth notes, followed by a bass drum strike, and then a descending phrase of eighth notes.

En la primera de ellas se acercará a Desdémona dudando si matarla. En la segunda la observará, y durante la tercera apagará la vela que lleva en la mano. Una frase con tendencia descendente nos conduce a un estacato de semicorcheas ejecutado por los contrabajos mientras Otelo hace un “movimiento di furore”.⁴⁵³ Con la misma textura, clarinetes, fagotes, violas y violonchelos se unen al acompañamiento, ejecutando juntos una escala ascendente mientras el tenor se aproxima al lecho de Desdémona. Sobre los trémolos de violines y violas, un solo de fagot doblado por el clarinete solista ejecuta una frase de carácter perturbador (FIG.130) que contrastará con los siguientes compases, en los que por fin el oboe volverá a intervenir para interpretar la melodía del beso (FIG. 131):

⁴⁵³ “movimiento de furor.” (T.A.)

FIG. 130

Y (Rialza le cortine, contempla lungamente Desdemona che dorme)
(He raises the bedcurtains and looks for a long time on the sleeping Desdemona.)

Y
ppp

FIG. 131

Z (Dà un bacio a Desdemona)
(He kisses Desdemona.)

Z Più animato. ♩ = 88.
dolce

Desdemona. (si desta)
(she awakes)

(altro bacio)
(second kiss)

(un altro ancora)
(third kiss)

Chi è Who's

ppp

Apunta la partitura que el tenor, en cada una de las exposiciones de la melodía del beso, besará a su esposa yacente en la cama, quien despertará en la resolución de la tercera repetición preguntando si es Otelo quien está con ella. Tras la respuesta de su esposo, irrumpe de nuevo el motivo que aparecía en la entrada de Otelo (V en FIG. 110), esta vez ejecutado por violas y violonchelos llenando de oscuridad de nuevo el momento dramático y musical (FIG. 132):

FIG. 132



Mientras Otelo pregunta a Desdémona si ya ha rezado, el acompañamiento orquestal repite obsesivamente su motivo. El tenor declama su texto sobre una misma nota, mientras que las breves respuestas de su esposa cuentan con intervalos. El carácter musical se intensifica al subir una quinta el acompañamiento de violas y celos, introduciendo la siguiente frase de Otelo: “Uccidere non voglio l’anima tua”,⁴⁵⁴ a lo que Desdémona reaccionará implorando piedad con un salto de sexta acompañada por las maderas y cuerdas (FIG. 133):

FIG. 133

T. Pic - tà di me, mio Dio. E ab -
 Then. Lord have mer - cy on me. Ah,

S. Sì. A - - - - men.
 Ay! A - - - - men.

Aparece de nuevo el motivo de corcheas anterior (FIG.129 y 132), mezclándose con blancas que interpretan maderas y cuerdas. Estas figuras contrastan con el carácter desasosegante del dibujo de las corcheas, reflejando los dos caracteres de quienes están sobre la escena: Otelo y Desdémona. Los estacatos que aparecen a continuación en violas y violonchelos respaldan la voz del tenor mientras acusa a su esposa de haber dado el pañuelo que él le regaló a Cassio. Otelo pide a Desdémona que confiese sobre los

⁴⁵⁴ “Matar no quiero el alma tuya.” (T.A.)

trémolos de la cuerda y con una escala descendente trasladada a su amada que está sobre su lecho de muerte (FIG. 134):

The image displays a musical score for a scene from an opera. It consists of two systems of music. The first system features a vocal line (labeled 'D.' for Desdemona) and a piano accompaniment. The vocal line begins with the lyrics 'Giu - ro! / Guilt-less!' and continues with 'Ba - da allo sper-giu - - ro... Pen - sa che sei sul tuo let - to di'. The piano accompaniment includes a prominent tremolo in the right hand and a descending scale in the left hand. The second system continues the vocal dialogue with lyrics such as 'Non per mo - rir. / But not to die.' and 'A - i - - ta! / Lord help me!'. The piano accompaniment features a strong, rhythmic pattern in the right hand, marked with a forte 'f' dynamic.

FIG. 134

Se activa el diálogo entre los esposos, cuyas intervenciones cada vez son más cortas. Desdémóna pide que Cassio vaya para desmentir la acusación de su marido, a lo que Otelo responde que está muerto. Destacamos el Mi ejecutado por el clarinete como respuesta a la palabra “muerte” (FIG. 135):

The image shows a musical score for three parts: Soprano (S.), Tenor (T.), and Piano. The Soprano part has the lyrics: "a - mo... ch'ei qui ven-ga... ei par-li. Cie-lo! Mor-to? / love not! Call him hi-ther, and ask him. Hear'n dead?". The Tenor part has the lyrics: "Mu-to è per sem-pre. He's mute for e - cer.". The Piano part features a dense arpeggiated accompaniment in the left hand and a more melodic line in the right hand. Performance markings include *lunga*, *ppp*, *cupo*, and *col canto*.

FIG. 135

Los esposos unen su canto para interpretar una frase musical en la que Otelo acusa a Desdémona de prostituta, mientras que la soprano suplica seguir viviendo. La intensidad del pasaje va creciendo, a lo que contribuye la agitación del acompañamiento, así como la tendencia ascendente de los tonos empleados. Tras una progresión ascendente en semicorcheas por parte de las cuerdas, sobre el trémolo de los timbales, las maderas en registro agudo ilustran la muerte de la soprano ahogada por su propio esposo. Se produce en ese instante un cambio de armadura, coincidiendo con el grito de la soprano agonizante. El *tutti* de la orquesta, con la brillante presencia de los metales, ilustra el crimen que acaba de cometer Otelo. Una escala descendente conduce a la siguiente frase del tenor sobre las figuras redondas ejecutadas por los fagotes y las cuerdas: “Calma come la tomba”.⁴⁵⁵ Su intervención será interrumpida por el sonido de unos golpes en la puerta. Se trata de Emilia, que alarmada pide que le abran. El acompañamiento grave de las cuerdas, en el que se refleja la calma de la muerte, sujeta la voz de Emilia que anuncia la muerte de Rodrigo a manos de Cassio. Cuando Otelo advierte que el último está vivo, el *tutti* de la orquesta irrumpe con un acorde que acompaña a un rabioso arpeggio ascendente interpretado por flautas, flautines y violines (FIG. 136). La agónica Desdémona reacciona denunciando la injusticia del crimen sobre la prolongación del sonido grave de violas, chelos y contrabajos (FIG. 136).⁴⁵⁶

⁴⁵⁵ “Serena como una tumba.” (T.A.)

⁴⁵⁶ Aunque en la partitura de canto y piano aparezca el acorde después del arpeggio, éste se ejecuta al mismo tiempo en su versión orquestal.

FIG. 136

Desdemona. *(dal letto)*
(from the bed)
pp stentate *sempre pp*

In-giusta - men - te... uc-ci - sa in - giu - stamen - te...
I die here guiltless... I have been slain unjust-ly *(accorrendo al letto)*
(running to the bed)

Presto.
 Chi ge-me là?... Or -
What cry is that? Great

senza misura
 vi - ve!!
lives!

senza misura ppp

Descubre así Emilia a su ama en su lecho de muerte exclamando: “Orror!”⁴⁵⁷ a lo que la orquesta responde con un arpeggio (FIG. 137) igual que el que acompañó a Otelo en FIG. 136, pero una cuarta por encima:

FIG. 137

senza misura

Muo - io in - no - cen - te... Nes -
I die here guiltless. Oh,

-ror!
 God!

Gran Dio!... Chi fu? chi fu?
Oh Hear'n! who did this deed?

senza misura pp

⁴⁵⁷ “¡Horror!” (T.A.)

Desdémona vuelve a intervenir para defender su muerte inocente. A la pregunta de Emilia: “Chi fu?”,⁴⁵⁸ responderá la propia esposa de Otelo: “*Nessuno... io stessa...*”⁴⁵⁹ Las últimas frases de Desdémona vendrán acompañadas por una bella consecución de acordes interpretados suavemente por flautas, oboes, fagotes y la cuerda sin los contrabajos, quienes solo aparecen en última instancia para acompañar con dos notas en pizzicato su último “Addio”. Otelo mantiene un diálogo a capela con Emilia en el que explica que él la mató, y le pide que llame a Yago. Emilia sale en busca de ayuda gritando: “Otello uccise Desdémona!”.⁴⁶⁰ Se da paso en este punto a la última escena de la ópera.

Escena IV

La orquesta reacciona con unas nerviosas semicorcheas introducidas por los violines, sobre las maderas, a las que se irán sumando el resto de las cuerdas escalonadamente. Entran los metales, a continuación, aportando patetismo. Cassio, Yago y Ludovico exclaman homofónicamente: “Quai grida?”⁴⁶¹ para, seguidamente, descubrir a Desdémona reaccionando: “Orrore! Orrore!”⁴⁶² sobre un acorde La *b* menor en segunda inversión, desplegado en un arpeggio descendente por los fagotes, chelos y contrabajos (FIG. 138):

FIG. 138

The musical score for Emilia's scene in Act IV of Otello. It features a vocal line for Emilia and an instrumental accompaniment. Emilia's lyrics are: "Ja - go, smenti - sci quel vil - le assas - Hus - band, if thou beest a man, face this" and "Or - ror! a - las!". The instrumental part features a descending arpeggio in the bass clef, marked with dynamics like "f" and "ppp".

⁴⁵⁸ “¿Quién fue?” (T.A.)

⁴⁵⁹ “Nadie, yo misma...” (T.A.)

⁴⁶⁰ “¿Otelo asesinó a Desdémona!” (T.A.)

⁴⁶¹ “¿Quién grita?” (T.A.)

⁴⁶² “¡Horror! ¡Horror!” (T.A.)

Emilia pide a Yago que desmienta la infidelidad de Desdémona, dando paso a la intervención de éste a capela con un “Parla!” también a capela. Otelo rompe el silencio para referirse al pañuelo que su esposa entregó a Cassio. Al mencionar el pañuelo destaca en la orquesta la intervención de los oboes. Emilia reacciona a las palabras de Otelo dirigiéndose a Dios en registro agudo. Sobre el trémolo de las cuerdas, Yago pide a su esposa que no hable, ésta defenderá a Desdémona delante de su esposo. Se crea un ambiente de absoluta expectación, en el que la emoción se multiplica por la aportación musical: la tendencia ascendente cromática de la cuerda que explota en una progresión ascendente de semicorcheas protagonizada por flautas y violines. Llegamos así al punto en que Emilia explica qué aconteció en un estilo declamatorio y acompañada, únicamente, por oboes, clarinetes y fagotes: su marido le arrebató a la fuerza el pañuelo de Desdémona. Cassio completa la historia en el mismo clima musical, exponiendo que él se lo encontró en su alcoba. Entra en ese instante Montano, a quien Rodrigo, antes de morir, le ha revelado las conspiraciones del perverso Yago. Se rompe la discreción de la orquesta con un trémolo de violines y violas que introduce la ira de Otelo, quien pide explicaciones a Yago. Éste huye tras negarse a darlas con un acompañamiento agitado apoyado sobre los cromatismos descendentes de cinco notas ejecutadas por fagotes, trompas, violas, cellos y contrabajos. Un nuevo trémolo de violines y violas ilustra la siguiente intervención de Otelo, quien, sacando su espada exclama: “Il ciel non ha più fulmini?!”.⁴⁶³ Frase que desata un convulsivo acompañamiento del *tutti* de la orquesta que ejecuta una escala cromática ascendente en fortísimo (FIG. 139), tras la cual, Ludovico, a capela, pide a Otelo que le dé la espada:

FIG. 139

(slanciandosi per afferrar la spada)
(running towards his scimitar on the table)

0. *m.d.* *m.d.* *m.d.*

ciel non ha più ful - mi - ni?!
Heav'n hast thou no lightning left?

ff *ff*

m.s.

⁴⁶³ “¿Y al cielo no le quedan más rayos?!” (T.A.)

Luego de un acorde de Re # Mayor en primera inversión, el tenor responde también a capela, arrancando de nuevo una escala ascendente cromática que desembocará en un trémolo fortísimo (FIG. 140) que deriva en una gran escala cromática descendente arrancada por flautas, oboes, clarinetes y violines, y desarrollada por éstos últimos (FIG. 141):

FIG. 140

FIG. 140 is a musical score snippet. It features a vocal line for Lodovico and a piano accompaniment. The vocal line starts with the lyrics "Lodovico. Tant' o - - si?!" and "What would you?". The piano accompaniment includes the lyrics "La spada a me!" and "Give me your sword." The score includes dynamic markings such as **LL** and **ff**.

FIG. 141

FIG. 141 is a musical score snippet. It features a piano accompaniment and a vocal line for Otello. The piano accompaniment includes the instruction "dim. sempre" and dynamic markings **pp** and **pppp** with the instruction "morendo". The vocal line includes the lyrics "Otello. Poco meno ma pochissimo." and "Niun mi te - ma, Do not fear me, Poco meno ma pochissimo." The score includes dynamic markings such as **MM**.

Esta gran escala introducirá la palabra de Otelo, quien anuncia el final de su camino. La orquesta acompaña con discretas y graves redondas su discurso, brillando en el único momento en que el tenor hace referencia a su gloria, a la que sigue un golpe grave como presagio de muerte (FIG. 142):

FIG. 142

0. mio cam - min... Oh! Glo - - - ria!
 jour - neys end. Ah! Glo - - - ry!

Entra entonces un solo de oboe interpretando un diseño descendente que reaviva la imagen de Desdémona. Introduce, precisamente, el recuerdo que inundará a Otelo en su siguiente frase, un enunciado a capela, en el que el tenor hace referencia a su esposa. Tras una cadencia, Otelo vuelve a dirigirse a su amada para esta vez acompañado suavemente por las cuerdas lamentarse de su suerte. Un cambio de textura, caracterizado por los pizzicatos de la cuerda y por la presencia de los timbales, hace alusión al texto que reza el tenor, quien expone que su casta esposa está en el cielo. Contrasta la profundidad de los timbales de la muerte con la respuesta aguda de las flautas (el cielo). Otelo, a capela, repite el nombre de su amada seguido de un triple lamento descendente: “Ah!.. Morta! Morta! Morta!”⁴⁶⁴ (FIG. 143):

FIG. 143

-sde - mo - na! De - sde - mo - na! Ah!... morta! mor - ta! mor - ta!
 Des - de - mo - na! Des - de - mo - na! Ah! dead, dead, dead!

Los trombones introducen ásperamente la acción que está a punto de acontecer. Otelo saca un puñal y se hiere. Maderas y cuerdas reaccionan con una escala cromática descendente, ilustrando los últimos momentos de vida del personaje. Entra entonces el tema que abría el último acto (FIG.100) para desencadenar en la melodía del beso tras un

⁴⁶⁴ “¡Ah! ¡Muerta! ¡Muerta! ¡Muerta!” (T.A.)

nuevo cambio en la armadura a cuatro sostenidos, mientras Otelo se acerca moribundo a Desdémona para darle “un altro bacio”. Tras una cadencia auténtica perfecta en Mi Mayor, los timbales, la parte grave de las maderas, metales y cuerdas en pianísimo, ponen punto final a esta extraordinaria obra.

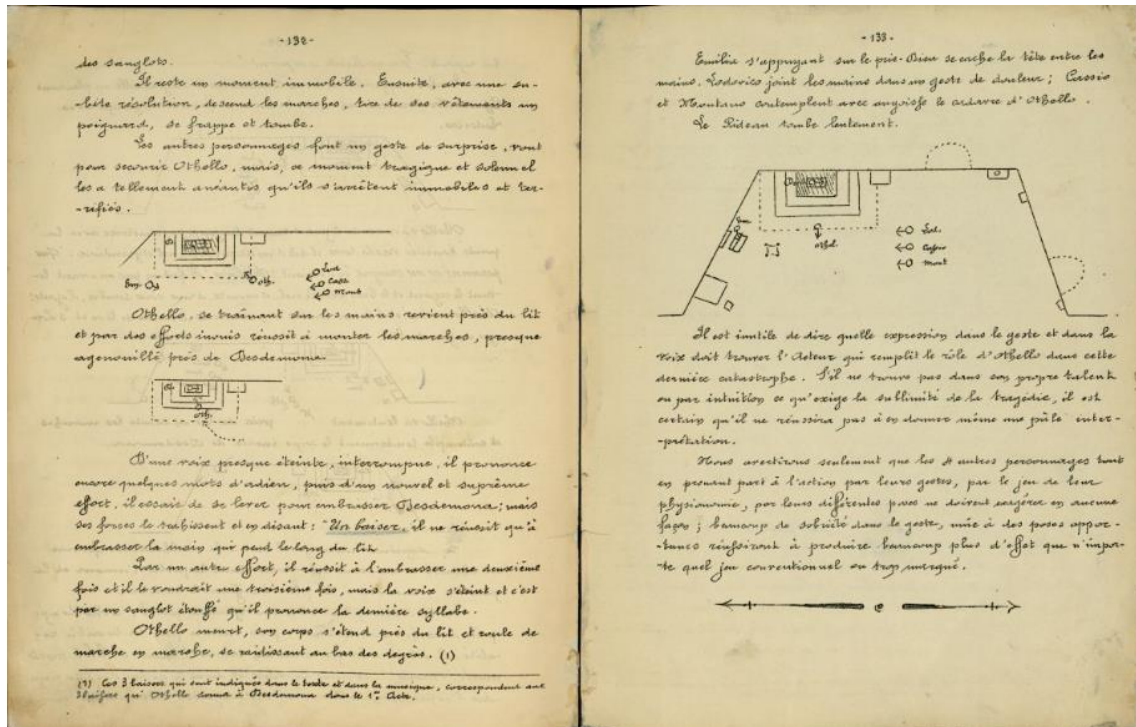


Ilustración 4. 3. Puesta en escena. Anónimo. Ed. Ricordi.

CONCLUSIONES

Nos corresponde ahora, después de realizar nuestro estudio, dar respuesta a aquellos objetivos que nos fijamos al inicio de la investigación, el primero de los cuales era evidenciar que *Otello* es consecuencia de la evolución personal y artística de Giuseppe Verdi. La fuerte personalidad de este creador hizo que apuntase su carrera en una dirección que le condujo a grandes triunfos y a algunos fracasos. Permaneciendo fiel a la tradición italiana enmarcada en la supremacía melódica, supo romper con las formas musicales y el lenguaje armónico que regían el género operístico en la Italia belcantista para dar un paso hacia delante, ofreciendo novedosos cambios que encajarían con las nuevas demandas del público. Durante el desarrollo de este trabajo hemos visto que la creación de esta extraordinaria ópera fue un hecho absolutamente meditado, produciéndose en un momento en que Verdi, con una espléndida carrera a sus espaldas, y habiendo decidido retirarse de la composición operística tras *Aida*, asume el reto de escribir una ópera que por la coyuntura deberá ser innovadora. Resulta indispensable plasmar aquí la importancia que tuvieron las figuras de Giulio Ricordi y Arrigo Boito en la gestación de *Otello*. Como hemos visto, la psicología de su editor fue clave para persuadir a Verdi, presentándole una obra de uno de los dramaturgos por los que el compositor sentía predilección. Además, la remarcable calidad del trabajo de Boito fue otra de las causas fundamentales para que Verdi asumiera una nueva composición operística. La relación que se forjó entre músico y libretista, que comenzó de una manera cauta, acabó fundamentándose en la más sincera complicidad artística y personal fortalecida por la gran pasión que ambos sintieron por su trabajo. Arrigo Boito, según se ha comprobado en el desarrollo de este trabajo, va a ejercer un papel fundamental no sólo en la impecable adaptación de la obra shakespeariana o en la labor de investigación artística en una fase avanzada del proyecto, sino que tendrá la gran responsabilidad de hacer que Verdi reúna la confianza suficiente para abordar este gran reto. Boito pasará a ser un amigo, un colaborador de gran capacidad intelectual, con un profundo conocimiento de las letras y de la música, que sentirá gran admiración por el maestro y contará con sobrada psicología y diplomacia para ayudar y apoyar a Verdi en los momentos más difíciles. El compositor, por su parte, mostrará siempre gran respeto por la labor del libretista. En todo momento expresará preocupación por la trama y por el equilibrio general de la historia, depositando toda la confianza en su colaborador,

delegando en él la solución de las dificultades que irían surgiendo a lo largo del camino. Verdi sabrá con certeza que cualquier problema que plantee a Boito será resuelto de manera ejemplar.

Después de analizar cómo se fue formando el libreto, y basándonos en las conversaciones de las que ambos artistas dejaron constancia en su correspondencia, llegamos a la conclusión de que el proceso de adaptación de la obra de Shakespeare comienza por el esbozo del libreto presentado por Boito a Verdi subdividido en escenas.⁴⁶⁵ A continuación el compositor realiza una relectura de la obra en la que se basará el libreto para posteriormente abordar el texto de Boito. Seguidamente, el músico de Busseto valora la propuesta y sugiere algunos cambios. El libretista, por su parte, busca posibles soluciones y desarrolla la poesía, mientras el maestro va concibiendo las primeras ideas musicales. El texto toma forma a través de la elaboración minuciosa de los actos en orden cronológico. Una vez esté conformado el libreto, la composición musical se concretará en armonías y melodías que más tarde serán instrumentadas. A partir de este punto, se irán haciendo modificaciones, en ocasiones propuestas por Boito y, en la mayoría de los casos, respondiendo a la demanda de Verdi, como inclusiones o exclusiones de personajes en determinadas escenas, inserción o supresión de versos, o modificación de las métricas utilizadas en ciertos momentos para que respondan mejor a las necesidades musicales.

Tras comparar los textos de Shakespeare y Boito llegamos a diferentes conclusiones de las que hacemos eco en estas líneas. En el texto del libretista hemos encontrado algunos versos que conservan de manera literal las palabras de Shakespeare. También existen fragmentos que son el resultado de modificaciones de versos o prosa del dramaturgo inglés que Boito realiza a través de la alteración de vocabulario o, de manera más amplia, transformando el contenido. En ocasiones se funden escenas con el fin de simplificar y acortar o de no repetir lo ya expuesto. En los textos de Shakespeare encontramos versos dedicados a explicar al público una acción que se ha producido o se va a producir. Este contenido es omitido en el libreto, pues se espera del público que comprenda la acción en una sola exposición. Observamos asimismo la eliminación de parte de los versos shakespearianos, bien porque el personaje al que pertenecen ha desaparecido, bien porque hay tramas paralelas que se han sintetizado o eliminado,⁴⁶⁶

⁴⁶⁵ A diferencia de otras óperas en las que el propio Verdi realizará este trabajo, tomando al libretista como un mero versificador, como el caso de *Macbeth*.

⁴⁶⁶ La supresión más destacada es la de la mayor parte del acto I de Shakespeare, localizado en Venecia.

como las bromas o juegos de lenguaje, que perderían efectividad al ser traducidos. Hallamos partes de nueva creación en las que Boito incluye poesía que concentra contenido psicológico o dramático. Ejemplos de ello son el Credo de Yago y el coro de las flores del segundo acto, el gran *finale* del tercero o el Ave María que interpreta Desdémona en el cuarto. Una de las características más reseñables del uso del lenguaje que hace Boito es el refinamiento del vocabulario, respondiendo a la demanda de un público más culto y distinguido que contrasta con el amplio registro de los espectadores en época shakespeariana. Como resultado se observa una homogeneidad en el texto que no evidencia de manera tan clara, como hace Shakespeare, la procedencia de cada uno de los personajes. Inevitablemente, se produce una modificación de la estructura de la obra para hacer un texto resultante más corto y concentrado, ya que la música hará dilatarse en el tiempo la transmisión de los versos.⁴⁶⁷ La consecuencia se refleja en una nueva distribución en el orden de los versos, escenas y actos más idónea para ser musicada y con métricas que favorezcan la expresión y el desarrollo lírico en los momentos que así se requiera. Boito se acoge a la reducción de personajes haciendo más asequible el seguimiento de la obra y permitiendo que se adapte a un elenco acotado que responde mejor al modelo operístico del s. XIX. Cabe destacar al respecto la desaparición del personaje de El Bufón, rol que se encuentra fuera de lugar en cualquier drama decimonónico. Siguiendo con los personajes, observamos la mutación en algunos de ellos hacia un perfil más “romántico”, como la transformación del rol de Desdémona, que pierde su vis aventurera para conformarse con un carácter débil, sumiso, casto, obediente y entregado, típico de la heroína operística de la época. En este sentido, otro de los aspectos que se ve modificado es el final de la trama, Shakespeare, después del fatal desenlace, otorga su castigo a Yago. En la ópera, sin embargo, Yago consigue escapar, de manera que no se vislumbra un ápice de justicia ni de venganza, sino que se asiste a una conclusión desgarradora y desoladora. Otra cuestión reseñable en la transformación de la obra shakespeariana es el desarrollo de las indicaciones escénicas, escenográficas y de vestuario. Los teatros habían evolucionado desde el S. XVI-XVII hasta los tiempos de Verdi y tenían ya la capacidad de manejar pesadas escenografías. Esto también condicionará tanto las localizaciones como el orden de las escenas, ya que habrá que contar con el tiempo necesario para cambiar los decorados si se pretende emplazar la siguiente acción en otro espacio. Consecuencia de lo expuesto

⁴⁶⁷ A pesar de ello, existen momentos para la expansión musical en los que la historia se detiene, como el Ave María de Desdémona en el cuarto acto.

es el hecho de que se reduzcan a cuatro las localizaciones en las que se desarrolla la trama, y que éstas no se alternen, sino que cambien consecutivamente por actos, obligando a que las acciones del drama se ajusten a los espacios. De este modo, las ubicaciones en las que transcurre la historia de la ópera serán las siguientes: el exterior del castillo -desde donde se divisa el puerto-, una sala del castillo con una gran vidriera que deja ver el jardín, una gran estancia cuya parte trasera da a una terraza y, por último, el dormitorio de Desdémona. Estos emplazamientos, enumerados siguiendo el orden de los actos, reflejan la evolución de la acción, trasladando metafóricamente a la espacialidad la psicología de Otelo, dominada por esa pesadilla en la que se mueve, cada vez en un espacio más cerrado y asfixiante y que le dirige al siniestro e irreversible desenlace de la historia, en otras palabras, ayuda a generar esa “privada atmósfera de muerte que Shakespeare cuidadosamente creó.”⁴⁶⁸

En el terreno musical podemos afirmar que esta obra es consecuencia de la evolución del estilo personal de Verdi porque en el lenguaje que emplea observamos un paso hacia adelante que se refleja en la búsqueda patente de romper con las formas tradicionales,⁴⁶⁹ favoreciendo que la macroestructura venga marcada por la arquitectura del libreto. En sus obras de madurez el maestro italiano ya comenzaba a variar las estructuras,⁴⁷⁰ pero *Otello* se desmarca de manera deliberada de los límites formales, apreciándose a su vez el sello irrefutable del compositor a través de sus tintes melódicos y otros recursos musicales presentes en su propia tradición, como la asociación de tonalidades a personajes, el uso de bandas internas que contrastan con la acción que tiene lugar sobre el escenario, la identificación de texturas orquestales con personajes y acciones, o la utilización de melodías con características populares. Como recurso para conseguir una coherencia musical entre las partes, el compositor italiano concentrará contenido motivico en las introducciones de actos o números musicales, cuya presencia se advertirá y desarrollará posteriormente. Otra característica que observamos en el lenguaje musical de *Otello* es el uso regular de escalas cromáticas para imprimir negatividad, acentuándose ésta si son descendentes. También encontramos un empleo frecuente del intervalo de cuarta aumentada, fundamentalmente en las partes en las que

⁴⁶⁸ VBC, 7.

⁴⁶⁹ Nos referimos a los siguientes esquemas estructurales: introducción orquestal o recitativo + *cantabile* + *tempo di mezzo* + *cabaletta* y, para números de conjunto, *primo tempo* + introducción + *cantabile* + *tempo di mezzo* + *stretta*. Estas estructuras encontrarían su excepción en las piezas compuestas por un solo movimiento y en las introducciones, éstas últimas formadas por un movimiento coral que sigue a la sinfonía o preludio.

⁴⁷⁰ Como *Don Carlo* o *Aida*.

interviene Yago. Destacamos la constante utilización del acorde de séptima disminuida formado por la superposición de dos intervalos de cuarta aumentada a distancia de tercera menor. Este acorde aparece de dos maneras: asociado o no a una tonalidad. En el primer caso se utiliza como recurso expresivo para colorear la melodía, mientras que en el segundo se emplea para imprimir o transmitir inseguridad, turbulencia, negatividad o inestabilidad debido a que es un acorde fácilmente enharmonizable y por consiguiente puede pertenecer a las 12 tonalidades.⁴⁷¹ Hallamos momentos musicales de gran expresividad caracterizados por la presencia de intervalos ascendentes de 8ª y de 6ª, de 5ª y de 4ª, de alteraciones accidentales y de intervalos cortos unidos por cromatismos. Subrayamos la premeditada evasión del uso de cadencias, fundamentalmente en la delimitación de números musicales y escenas. En su lugar, como hemos extraído del análisis integrado realizado en el cuarto capítulo de esta tesis, Verdi utiliza cuatro fórmulas para enlazar las escenas:

1. A través de un pasaje de transición sobre cuya última nota comienza el compás de la nueva escena, como sucede en la unión de la introducción con la escena I del acto primero:

(Lampi)
(Lightning)

SCENA I.
Scene I.

A
4 Tenori. *p*
Cipriotti. U - na ve - la!
Cyprlots. Ho! a cess - el!

CORO.
CHORUS.
4 Bassi. *p*
U - na ve - - la!
Ho! a cess - - el!

A
pp

⁴⁷¹ Este segundo uso es un recurso que ya aparecía en el barroco y se desarrolló, sobretodo, a partir de Beethoven.

2. Empleando una nota pedal que continúa en los primeros compases de la siguiente escena, como sucede en la unión de la escena II y III del primer acto:

RR (la scena si vuota. Otello fa cenno agli uomini colle fiaccole che lo accompagnavano di rientrare nel Castello.)
(The stage is nearly empty. Othello beckons to the torchbearers to reenter the castle.)

- di.
ty.

RR
ppp sempre

Scena III.
Scene III. (restano soli Otello e Desdemona)
(Othello and Desdemona alone remain.)

3. Utilizando un motivo musical que forma parte del final y del principio de las escenas que une. Como ejemplo citaremos la unión entre las escenas IV y V del acto segundo:

1.

(Jago finge d'uscire dalla porta del fondo, ma giuntovi s'arresta.)
(Jago goes towards the door at back, but remains standing there.)

Scena V.
Scene V.
Otello. (accasciato, su d'un sedile.)
(exhausted, throws himself into a chair)

De - sde - - mo - na
She false, Des - de -

4. Mediante una nota ligada desde el último compás de la escena que se acaba hasta el primer compás de la escena que inicia, tal y como encontramos en la unión de la escena II y III del tercer acto:



Dentro de las escenas se detecta una estructura interna que, en la mayoría de las ocasiones, se puede dividir en tres secciones: una breve introducción, el desarrollo, y una transición hacia la siguiente escena. A su vez el discurso musical de la sección central, se puede fragmentar en subsecciones que suelen venir marcadas con claridad a través de un cambio rítmico, tonal o de textura. Estos cambios responden igualmente a las exigencias dramáticas. De este modo podríamos establecer distintos números musicales que, como hemos dicho, no coinciden con las escenas del drama, sino que estarían formados por unidades líricas que irán introducidas y despedidas por pasajes de carácter declamatorio. El uso que se hace de este esquema tripartito, como apunta Hepokoski,⁴⁷² no es nuevo en la música de Verdi, sino que responde a la evolución de la tradición italiana que el compositor ya ha empezado a modificar en otras óperas omitiendo la *cabaletta* o la *stretta* en algunos dúos o números de conjunto. En cualquier caso, existe aquí una novedad que estriba en la libre naturaleza que hace de este recurso. Un ejemplo de ello es la expansión de escenas: como la llegada de los embajadores del III acto o la escena del asesinato del IV acto.

En relación al trato de la métrica y la música, podemos afirmar que la música vendrá condicionada por el tipo de verso empleado. Aun habiendo excepciones,

⁴⁷² GVO, 140.

observamos una tendencia clara a tratar musicalmente de manera diferente los versos regulares y rimados, asociados a las partes más líricas por ofrecer la posibilidad de recurrir a desarrollos melódicos de mayor envergadura y a la elaboración de formas musicales más precisas, y dejar para las secciones declamadas los versos libres, sueltos o blancos. Igual que Verdi empleará lenguajes ligados a la tradición en algunos momentos de la trama, Boito hará lo propio con su texto, utilizando versos quinaros, heptasílabos o endecasílabos sin rimar vinculados a los pasajes en clave de recitado y rimados en las partes de contenido más lírico.

Buscando una organización dentro de los números musicales, destacamos el uso que se hace de los motivos, los cuales, en muchas ocasiones, ayudarán a articular escenas enteras. Ejemplo de ello es el motivo del Credo que hila a la perfección una aria que está en constante viaje tonal, y contribuye a caracterizar a Yago y su ruindad.⁴⁷³ Adicionalmente, sirve para presentar la escena y para alejarse de ella haciendo una transición hacia el siguiente número. Otro nexo dentro de la estructura del Credo es la melodía de corte modal que encontramos en los primeros compases del aria, volviendo a aparecer en la introducción de la segunda estrofa y de la última sección del Credo, en una versión armonizada que dulcifica el pasaje. Resulta necesario mencionar otro ejemplo en el que una melodía ejerce de conector en el entramado musical. Se trata del motivo del beso que abre la primera escena de amor de la ópera apareciendo en diferentes ocasiones hasta llegar a los últimos compases del drama donde vuelve a ejecutarse en un ambiente de no retorno. Esta melodía se asocia a Desdémona, a su belleza, luz, inocencia, ingenuidad, al amor y la nostalgia. Por ello, al llegar al fin de la ópera, este motivo cobra una fuerza altamente emotiva cuando el protagonista se da cuenta de que ha asesinado a su inocente esposa, a quien no podrá volver a besar.

El tratamiento musical va a ayudar a profundizar en la psicología de los personajes y contribuirá a establecer las relaciones que hay entre ellos dimensionando sus personalidades y favoreciendo que el espectador asocie tratamientos musicales con determinados roles. De esta manera un recurso que se repite es el de ligar ciertos timbres a personajes, como el uso del oboe que alude o interactúa con Desdémona, o del violonchelo asociado con Otelo. Además de estas relaciones, el tratamiento instrumental será crucial para dimensionar la identidad de los personajes como la dulzura de Desdémona, potenciada por el arpa y las maderas que a menudo le acompañan.

⁴⁷³ Verdi abre el segundo acto con este motivo, antes de que Yago cante su Credo, impregnando de negatividad la atmósfera y transmitiendo la sensación de mal presagio.

Observamos también que la evolución de los personajes es secundada por un cambio en las texturas según avanza el drama. Ejemplo de ello es la sustitución del oboe por el corno inglés en el cuarto acto en relación con la soprano.

El desarrollo musical completará la recepción de las acciones de los personajes, imprimiendo solemnidad -por ejemplo a través de la banda que anuncia la llegada de los embajadores en el acto III-, alegría -mediante el uso de melodías populares e instrumentación ligera como en el coro del acto II- o miedo -haciendo uso de trémolos en los timbales y proponiendo notas graves para los metales del acto IV.

Otra de las labores que va a desempeñar la música es la de representar o describir la acción, como los truenos y rayos de la tormenta que abre la ópera, o el llanto de Desdémona reflejado en la partitura a través de silencios que entrecortan su melodía, recurso utilizado ya por Verdi en otras partituras.⁴⁷⁴

Podemos afirmar que la música añadirá dramatismo a la acción. Uno de los casos, en este sentido, más reseñables es el del uso que se hace de la banda interna. Verdi sobrepone el jolgorio de la calle, la fanfarria y la exaltación de Otelo a la maquinación del asesinato de Desdémona, acentuando la gravedad del momento a través del contraste.

Encontramos asimismo una asociación entre tonalidades y personajes o circunstancias, como el uso que se hace de la tonalidad Fa Mayor que aparece ligada a condiciones o acciones positivas, o de Mi Mayor, vinculada a situaciones triunfales y/o alegres, como el momento en que el coro canta la Victoria de Otelo en el primer acto o el fin de la tormenta y el *Fuoco di Gioia* en el mismo acto. A Desdémona le envolverá recurrentemente Mi *b* Mayor y sus tonalidades vecinas. En contraste, se aprecia una desestabilidad tonal en momentos negativos, muy frecuentemente en presencia de Yago. Las fluctuaciones tonales presentadas en el Credo de Yago, quien capta al oyente con su texto al tiempo que “manipula” la tonalidad, son un buen ejemplo de ello.

Resulta imprescindible mencionar la advertencia de un matiz popular en algunos de los momentos de la ópera, fundamentalmente en los coros, una constante en el tratamiento coral de sus óperas anteriores. Otro elemento en el que reparamos dentro de este marco es el uso de fanfarrias como las que introducen la marcha triunfal de *Aida* o el Auto de fe de *Don Carlo*.

⁴⁷⁴ Piénsese como ejemplo en los suspiros de Violeta en el último acto de *La Traviata*, o los de Gilda en su aria “Caro nome” de *Rigoletto*.

Recapitulando, podemos constatar que *Otello* es fruto de su contexto, no sólo por sus características musicales, sino también por la perspectiva desde la cual se aborda la adaptación del texto. La concepción decimonónica de Shakespeare se ve plasmada en la obra a través del perfil de los roles, la presencia religiosa, el léxico utilizado o la ausencia total de las escenas humorísticas.

En cuanto a las características musicales de *Otello* se evidencia que se hace uso de un lenguaje musical puramente romántico, otorgando una importancia vital a cromatismos, modulaciones a tonalidades lejanas, enharmonías y huida de las simetrías de un modo más exagerado que en las partituras precedentes de Verdi. Se detecta, a su vez, una disminución en la cantidad de cadencias y una búsqueda deliberada de la inestabilidad tonal. Estructuralmente, Verdi se independiza de las formas musicales, buscando una continuidad de la acción dramática, dotándola de una nueva dimensión.

Nos gustaría subrayar que uno de los aspectos más interesantes de esta ópera es que es el resultado de un trabajo meticuloso, meditado y pulido por parte de Verdi, por tanto, nos aporta la parte más sincera de su talento como creador y la expresión más desarrollada y radiante de su maestría técnica, concentrando en esta obra su saber hacer, su erudición y sus inquietudes, en esta ocasión, sin la necesidad de ceder a la presión del tiempo o de la censura.

Consideramos que la investigación realizada puede constituir un modelo de análisis aplicable a otras adaptaciones literarias en el mundo de la ópera, por lo que podría verse ampliada en un futuro examinando otras obras basadas en textos preexistentes. Los análisis musical e integrado aportados, pueden ser una herramienta base para la profundización en temas como la dimensión musical en el tratamiento psicológico de los personajes. Otra de las vías por las que el presente trabajo podría continuar su desarrollo es a través de un estudio que trascendiera la figura de Verdi para hacer una aproximación a las diferentes interpretaciones escénicas de *Otello*.

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS Y ARTÍCULOS

- Balthazar, Scott. "Tectonic and Linear Form in the *Ottocento* Libretto: The Case of the two *Otellos*." *The Opera Journal* 28 (1995): 2-14.
- Basevi, Abramo. *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*. Florencia: Tipografia Tofani, 1859.
- Beghelli, Marco y Nicola Badolato. *Carteggio Verdi-Waldmann: (1873-1900). Edizione critica dell'epistolario verdiano*. Parma : Istituto nazionale di studi verdiani, 2014.
- Berchet, Giovanni. *Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliuolo*. Editado por Luigi Reina. Milán, 1977. http://www.classicalitaliani.it/ottocent/berchet_semiseria.htm.
- Bergeron, David M. y Geraldo U. de Sousa. *Shakespeare: A Study & Research Guide*, 3ª ed. Kansas: University Press of Kansas, 1995.
- Bloom, Harold. *Shakespeare. La invención de lo humano*. Trad., Tomás Segovia. Barcelona: Anagrama, 2014.
- Budden, Julian. "Problems of Analysis in Verdi's works." En *Nuove prospettive nella ricerca verdiana: Atti del Convegno Internazionale in occasione della prima del "Rigoletto" in edizione critica*. Editado por Marcello Di Gregorio Casati, Marisa; Pavarini, 125-29. Milán: Ricordi, 1987.
- . *The Operas of Verdi. Three Volume Set*. Oxford: Clarendon Press, 1992.
- Bush, Hans, y Budden Julian. *Verdi's Otello and Simon Boccanegra (revised version) in letters and documents*. 2 vols. Oxford: Clarendon Press, 1988.
- Cammarano, Salvatore y Carlo Matteo Mossa. *Carteggio Verdi-Cammarano: 1843-1852*. Parma: Istituto nazionale di studi verdiani, 2013.
- Casale, Stephen. "A Newly-Discovered Letter from Verdi to Leon Escudier." *Verdi Forum* 1, no. 11 (1983): 6-10. <http://scholarship.richmond.edu/vf/vol1/iss11/1>.
- Cella, Franca. *Carteggio Verdi-Ricordi (1882-1885)*. Parma: Istituto nazionale di studi verdiani, 1994.
- Chusid, Martin. "The American Institute for Verdi Studies and the Verdi Archive at New York University." *Opera Quarterly* no. 5 (Summer/Autumn, 1987): 33-47.

- ., Luke Jensen, y David Day. “A List of Verdi’s Music, Librettos, Production Materials, Nineteenth-Century Italian Periodicals, and Other Research Materials.” *Verdi Newsletter* 1, no. 9/10 (1981-1982): 3-52.
<http://scholarship.richmond.edu/vf/vol1/iss9/1>.
- ., John Nádas, y Luke Jensen. “The Verdi Archive at New York University (as of May 1979): A Brief History and Description.” *Verdi Forum* 1, no. 7 (1979)
<http://scholarship.richmond.edu/vf/vol1/iss7/1>.
- Clausen, Christoph. “Desdemona’s Sacred Image: Shakespeare, Verdi, and the Making of the Italian Women.” *Shakespeare-Jahrbuch* 138 (2002): 99-110.
- Conati, Marcello ed. *Carteggio Verdi-Boito*. Parma: Istituto nazionale di studi verdiani, 2014.
- . *Encounters with Verdi*. Nueva York: Cornell University Press, 1986.
- . *Verdi: Interviste e incontri*. Turín: EDT Edizioni di Torino, 2000.
- ., y Mario Medici. *The Verdi-Boito Correspondence*. Editado por William Weaver. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.
- Csampaí, Attila, y Dietmar Holland. *Giuseppe Verdi, "Othello": Texte, Materialien, Kommentare*. Hamburg: Rowohlt, 1985.
- D’Angelo, Emmanuele. *Arrigo Boito drammaturgo per musica. Idee, visioni, forma e battaglie*. Venecia: Marsilio Editori, 2010.
- De Pozzo, Giovanni. “*Otello* tra Verdi e Boito.” *Belgafor* 30 (1983): 129-154.
- Degrada, Francesco. *Giuseppe Verdi, L’oumo, l’opera, il mito*. Ginebra: Skira, 2000.
- . *Il palazzo incantato: Studi sulla tradizione del melodramma dal Barroco al Romanticismo*. Vol. 2. Fiesole: Discanto Edizioni, 1979.
- Donington, Robert. *Opera & its Symbols. The unity of words, music & staging*. New Haven: Yale University Press, 1990.
- Eöszé, László. “‘*Otello*’: Drama di Shakespeare e opera di Verdi.” *Atti del III Congresso Internazionale di Studi Verdiani* (1974): 20-26.
- Fairtile, Linda B. “*Otello*.” En *The Cambridge Encyclopedia*. Editado por Roberta Montemorra Marvin, 317-327. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- . “The Verdi Archive at New York University: A List of Verdi’s Music.” *Verdi Forum* 1, no. 17 (1989): 3-54.
<http://scholarship.richmond.edu/vf/vol1/iss17/1>.
- Green, London. “*Otello* on Records: A Tragic Vision.” *Opera Quarterly* 4/2 (1986): 49-56.

- Greenberg, Robert. "The Life and Operas of Verdi." *Verdi Forum* 7, no. 39 (2012): 60-66.
- Gregor-Dellin, Martin. *Richard Wagner: Su vida, su obra, su siglo*. Madrid: Alianza Editorial, 2001.
- Groos, Arthur y Parker, Roger. "How to Avoid Believing (Whiler reading Iago's Credo de Bergeron, Katherine." En *Reading Opera*, 184-199. Princeton: Princeton University Press, 1988.
- Gualerzi, Giorgio. "Otello': the legacy of Tamagno." *Opera* 38 (1987): 122-127.
- Harwood, Gregory W. "166 Years of Verdi Biography." *Verdi Forum* 4, no. 35 (2008): 32-39. <http://scholarship.richmond.edu/vf/vol1/iss35/4>.
- . "Verdi's Reform of the Italian Opera Orchestra." *9th Century Music* 10 (1986-87): 108-34.
- Harwood, Gregory W. *Giuseppe Verdi. A research and Information Guide*. Nueva York: Taylor & Francis Group, 2012.
- Hawes, Jane. *An examination of Verdi's Otello and its faithfulness to Shakespeare*. Lewiston: Edwin Mellen Press, 1994.
- Hepokoski, James A. "Boito and F.-V. Hugo's 'Magnificent Translation': A Study in the Genesis of the 'Otello' Libretto." En *Reading Opera*, 34-59. Princeton: Princeton University Press, 1988.
- . "The Compositional History of Verdi's Falstaff: A Study of the original score and the Early Edition". PhD. Diss., Columbia University Nueva York, 1979.
- . *Giuseppe Verdi: Falstaff*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- . *Giuseppe Verdi: Otello*. Nueva York: Cambridge University Press, 1987.
- Huebner, Steven. *Les opéras de Verdi. Éléments d'un langage musico-dramatique*. Montreal: Les Presses de l'Université de Montréal, (2017).
- John-Brenon, Algernon S. "Giuseppe Verdi". *Musical Quarterly* vol. 2, no. 1 (1916): 130-162. doi:10.1093/mq/II.1.130.
- Kimbell R.B., David. *Verdi, in the age of Italian Romanticism*. Melbourne: Cambridge University Press, 1985.
- Kreuzer, Gundula. *Verdi and the Germans. From Unification to the Third Reich*. Nueva York: Cambridge University Press, 2010.

- Kurtzman, Jeffrey. "The Iagoization of Otello: A Study in Verdi's Musical translation of Shakespeare's Linguistic Dramaturgy." En *Sonic Transformations of Literary Texts: From Program Music to Musical Ekphrasis*, ed. Siglind Bruhn, 69-101. Hillsdale, NY: Pendragon, 2008.
- Magee, Bryan. *Aspectos de Wagner*. Traducido por Francisco López Martín. Barcelona: Acantilado, 2013.
- Magnani, Luigi. "L'ignoranza musicale' di Verdi e la Biblioteca di Sant'Agata". *Atti del III Congresso Internazionale di Studi Verdiani* (1974): 250-257.
- Mauceri, John. "Verdi's Aida: The Music". *Verdi Forum* 4, no. 16 (1988): 27-29. <http://scholarship.richmond.edu/vf/vol1/iss16/4>.
- Mariotti, Claudio. *Arrigo Boito. Il libro dei versi*. Modena: Mucchi Editore, 2008.
- Martin, George Whitney. *Aspects of Verdi*. Nueva York: Dodd, Mead & Company, 1988.
- Matamoro, Blas, Fernando Fraga y Enrique Pérez Adrián. *Verdi y Wagner*. Barcelona: Alianza Editorial, 2013.
- Meier, Barbara. *Verdi*. Londres: Haus Publishing Limited, 2003.
- Milza, Pierre. *Verdi y su tiempo*. Buenos Aires: El Ateneo, 2006.
- Montemorra Marvin, Roberta, ed. *The Cambridge Verdi Encyclopedia*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- . *The Politics of Verdi's "Cantica"*. Royal Musical Association Monographs. Farnham: Ashgate, 2014.
- . *Verdi the Student–Verdi the Teacher*. Parma: Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2010.
- ., y Hilary Poriss, ed. *Fashions and Legacies of Nineteenth-Century Italian Opera*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- Osborne, Charles. *Letters of Giuseppe Verdi*. Nueva York: Holt, Rinehart and Winston, 1972.
- Parakilas, James. "Religion and Difference in Verdi's 'Otello'." *The Musical Quarterly* vol. 81, no. 3 (Otoño, 1997): 371-392. <http://www.jstor.org/stable/742323>.
- Parker, Roger. *The New Grove Guide to Verdi and his operas*. Nueva York: Oxford University Press, 2007.
- Pavarani, Marcello. "Per una bibliografia e documentazione verdiana". *Atti del I Congresso Internazionale di Studi Verdiani* (1966): 446-451.
- Petrobelli, Pierluigi, Marisa di Gregorio Casati y Carlo Matteo Mossa. *Carteggio Verdi-Ricordi (1880-1881)*. Parma: Istituto nazionale di studi verdiani, 1988.

- Phillips-Matz, Mary Jane. *Verdi: A Biography*. Oxford: Oxford University Press, 1996.
- Polo, Claudia. "Otello (1887)- Una tragedia in un mondo borghese: Verdi e il mondo teatrale coevo." *Civiltà musicale : quadrimestrale di musica e cultura* 42/43 (2001): 39-49.
- Pompilio, Agelo y Madina Ricordi. *Carteggio Verdi-Ricordi (1886-1888)*. Parma: Istituto nazionale di studi verdiani, 2010.
- Pougin, Arthur. *Verdi: An anecdotic history of his life and works*. Londres: H. Grebel & Co., 1887.
- Roosvelt, Blanche. *Verdi. Milan and Othello*. Nueva York: Cambridge University Press, 2013.
- Rosen, David. "How Verdi's Operas Begin: An Introduction to the Introduzioni." *Verdi Newsletter* 1, no.16 (1988): 3-18.
<http://scholarship.richmond.edu/vf/vol1/iss16/1>.
- . "How Verdi's Serious Operas End." *Verdi Newsletter* 3, no.20 (1992): 9-15.
- ., y Andrew Porter. *Verdi's Macbeth: A Sourcebook*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
- Rosselli, John. *The life of Verdi*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- Rothstein, William. "Metrical Theory and Verdi's Midcentury Operas." *Dutch Journal of Music Theory* 16, no. 2 (2011).
- . *Phrase rhythm in tonal music*. Nueva York: Schirmer Books, 1989.
- Sali Di Felice, Elena. "Ricodificazione: Otello ra Boito e Verdi." *Studi verdiani* no.12 (1997): 11-30. <http://digital.casalini.it/2492434>.
- Sánchez Sánchez, Víctor. *Verdi y España*. Madrid: Ediciones Akal S.A., 2014.
- Sanguinetti, Giorgio. "Problemi metodologici." *Bollettino di analisi e teoria musicale* 6, no. 2 (1999): 9-18.
- Schmidgall, Gary. *Literature as Opera*. Nueva York: Oxford University Press, 1977.
- . *Shakespeare and the Poet's Life*. Kentucky: University Press of Kentucky, 1990.
- Servadio, Gaia. *The real Traviata: the biography of Giuseppina Strepponi, wife of Giuseppe Verdi*. Londres: Hodder & Stoughton, 1994.
- Seta, Stefano Del. "Desiderio e gelosia nell'Otello di Verdi." *Annali della Facoltà di lettere e filosofia (Università di Siena)* 11 (1990): 159-68.
- Shakespeare, William. *Complete Works*. Michigan: Modern Library, 2007.
- . *La tragédie d'Othello, le More de Venise*. Traducido por François-Victor Hugo. París: Libro, 2009.

- . *La tragédie d'Othello, le More de Venise*. Vol. 5 de *Oeuvres Complètes*. Traducido por François-Victor Hugo. Paris: Pagnere, 1859-64.
- . *Othello*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- . *Othello*. Edición del Instituto Shakespeare dirigida por Manuel Ángel Conejero. Madrid: Cátedra, 1985.
- . *Otelo*. Vol. 4 de *Obras completas*. Traducido por Luis Astrana Marín. Bilbao: Aguilar, S.A. ediciones, 1982.
- . *Otelo*. Traducción y Edición de Ángel-Luis Pujante. Madrid: Espasa Calpe, S.A.: 2009.
- Siglind Bruhn, ed. "The Iagoization of Otello: A Study in Verdi's Musical Translation of Shakespeare's Linguistic." En *Sonic transformations of literary texts: from program music to musical ekphrasis*, 69-101. Hillsdale, NY: Pendragon Press, 2008.
- Surian, Elvidio. "Lo stato attuale degli studi verdiani: appunti e bibliografia ragionata (1960-1975)." *Rivista italiana di musicologia* 12, (1977): 305-29.
- Tempera, Mariangela. "Otello: Da Verdi a Shakespeare. Tre secoli di Otello." Editado por Laura Sala Di Felice, Elena y Sanna. *Pubblicazioni del Dipartimento di filologie e letterature moderne dell'Università degli studi di Cagliari* 16 (1999): 71-73.
- Trevor, Mostyn. *Egypt's Belle Epoque: Cairo and the Age of Hedonists*. Nueva York: Tauris Parke Papebacks, 2006.
- University of Chicago Press. *The Chicago Manual Of Style*. 16ª ed. Chicago: University of Chicago Press, 2010.
- Voltaire. "Canadian Shakespeare." Accedido 10 de noviembre de 2016. <http://www.canadianshakespeares.ca/multimedia/pdf/voltaire.pdf>.
- Wagner, Cosima. *Cosima Wagner's diaries*. New Haven: Yale University Press, 1997.
- Wagner, Richard. *La obra de arte del futuro*. Traducido por Joan B. Llinares y Francisco López. Valencia: Servei de Publicacions la Universitat de València, 2000.
- Walker, Frank. *The man Verdi*. Chicago: University Chicago Press, 1982.
- Werfel, Franz y Paul Stefan ed. *Verdi: the man in his Letters*. Nueva York: Vienna House, 1973.

PARTITURAS

- Verdi, Giuseppe. *Aida. Opera Vocal Score Series*. Munich: G. Ricordi & Co., 1965.
- . *Attila*. Editado por G. Ricordi. Nueva York: Kalmus, s. f.
http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/1/16/IMSLP33965-PMLP32306-Verdi_-_Attila_-_vocal_score.pdf.
- . *Don Carlo*. s. f. http://imslp.org/wiki/File:PMLP55451-Verdi_-_Don_Carlo,_5-act_-_vocal_score.pdf.
- . *La Forza del Destino. Opera Completa per canto e pianoforte*. Milán: G. Ricordi & C. Editori, 1988.
- . *La Traviata. Opera Completa per canto e pianoforte*. San Giuliano Milanese (MI): Universal Musica MGB Publications, 2006.
- . *Nabucco. Opera Completa per canto e pianoforte*. Milán: Universal Musica MGB Publications, 2007.
- . *Otello. Opera Completa per canto e pianoforte*. Reducción de Michele Saladino. San Giuliano Milanese (MI): Universal Musica MGB Publications, 2006.
- . *Otello In Full Score*. Nueva York: Dover Publications, Inc., 1986.
- . *Rigoletto. Opera Completa per canto e pianoforte*. San Giuliano Milanese (MI): Universal Musica MGB Publications, 2005.

GRABACIONES y DVDs

- Verdi, Giuseppe. *Otello*. Dirigido por Herbert von Karajan. Interpretado por Mario del Monaco; Renata Tebaldi; Aldo Protti y la Vienna Philharmonic Orchestra. Viena: DECCA, 1961. 2 compact discs.
- . *Otello*. Dirigido por James Levine. Interpretado por Plácido Domingo; Renata Scotto; Sherrill Milnes y National Philharmonic Orchestra. Nueva York: RCA, 1978, 2 compact discs.
- . *Otello*. Dirigido por Riccardo Muti y Graham Vick. Interpretado por Plácido Domingo, Barbara Frittoli, Leo Nucci y la Orquesta de la Scala de Milán. (Munich: Arthaus Musik, 2003), DVD.

- . *Otello*. Dirigido por Riccardo Muti y Stephen Langridge. Interpretado por Aleksandrs Antonenko, Marina Poplavskaya, Carlos Álvarez y la Orquesta Filarmónica de Viena. Berlín: UNITEL, 2010), DVD.
- . *Otello*. Dirigido por Georg Solti. Interpretado por Luciano Pavarotti; Kiri Te Kanawa; Leo Nucci y la Chicago Symphony Orchestra. Londres: DECCA, 1991. 2 compact discs.
- . *La Traviata*. Dirigido por Carlo Rizzi, Willy Decker y Bryan Large. Interpretado por Anna Netrebko, Rolando Villazón, Thomas Hampson y la Wiener Philharmoniker. (Munich: Unitel, 2005). DVD.

SITIOS WEB

<http://www.canadianshakespeares.ca/multimedia/pdf/voltaire.pdf>.

<https://archive.org/details/discourssurshak00baregoog>.

<https://doi.org/10.1093/mq/II.1.130>.

www.archivioricordi.com.

www.classicalitaliani.it/ottocent/berchet_semiseria.htm.

www.internetculturale.it.

www.nyu.edu/projects/verdi.

www.operabase.com.

www.sbn.it.

www.studiverdiani.it.

www.teatro-real.com/es/temporada-16-17/otras-actividades/archivio-storico-ricordi.

www.wordreference.com.

www.worldcat.org.

www.youtube.es.

ANEXO I
LISTADO DE TESIS CUYO OBJETO DE ESTUDIO ESTÁ
RELACIONADO CON EL *OTELLO* DE VERDI

- Amaya, Joseph Lewis. "Verdi's treatment of Shakespearian tragedy in Macbeth and Othello, Verdi's treatment of Shakespearian tragedy in Macbeth and Othello." PhD. Diss., Florida State University, 1972.
- Aussonne, Manuel. "Shakespeare's works and subsequent musical connections: with particular reference to Verdi's 'Macbeth' and 'Otello.'" PhD. Diss., Université de la Sorbonne Nouvelle, 1986.
- Barret, Barbara Tantau. "A Moor, his wife, and his ensign; a study in contrasts between the Novella of Giraldo Cinthio, the Othello of Shakespeare, and the Otello of Boito and Verdi." PhD. Diss., Sant Jose State College, 1966.
- Beazer, Lorilee Hayes. "Violence in Verdi's Otello: a study of its musical expression and development." PhD. Diss., University of Utah, 1973.
- Brockway, Merrill. "Verdi's Otello: a comparative dramaturgical study of the opera and Shakespeare's play." PhD. Diss., Columbia University, 1952.
- Brown, Joyce Ann. "Operatic adaptations: Othello and the Otello libretti." PhD. Diss., Georgetown University, 1984.
- Buchanan, Barbara Welch. "Othello and Otello: a critical analysis." PhD. Diss., University of Texas, 1981.
- Cargile, John R. "An analysis and comparison of Shakespeare's Othello as the basis for Verdi and Boito's opera." PhD. Diss., Hardin-Simmons University, 1962.
- Carrey, David R. "A comparative study of analogous elements in Shakespeare's Othello and Verdi's Otello." PhD. Diss., Ohio University, 1996.
- Caserta, Maririta. "L'operazione di Verdi e Boito sull'Otello di Shakespeare." PhD. Diss., Università di Siena, 1983.
- Conner, Theodore Albritton. "Towards an interpretative model of text-music relations: an analysis of selected scenes from Verdi's Otello." PhD. Diss., University of Connecticut, 1977.
- Durr, Robert L. "Tonal organization and melodic unity in Verdi's Otello." PhD. Diss., Indiana University, 1978.
- Duval, Mathilde Jobbé. "Otello de Verdi." PhD. Diss., Université Sorbonne-Paris 3, 2005.
- Eckart, Kathryn. "Otello: Rossini-Verdi". University of New Mexico, 1974.
- Einsfelder, Stefan. "Zur musicalischen Dramaturgie von Giuseppe Verdi's Otello." PhD. Diss., U. Köln, 1994.
- Farina, Silvia. "Le traduzioni dei libretti d'opera nell'Ottocento: Otello da Rossini a Verdi." PhD. Diss., Université Paris-Sorbonne, 2005.

- Grace, Irwin. "An análisis of the dramatic content of the music of Verdi's *Otello*." PhD. Diss., Columbia University, 1969.
- Hawes, Jane. "Verdi's '*Otello*': an analysis of its faithfulness to Shakespeare." PhD. Diss., University of Oklahoma, 1992.
- Henderson, Edmund McKeill. "Two visions: *Othello* and *Otello* in an exploration of media." PhD. Diss., Honors College of William and Mary, 1969.
- Honzak, Carl Marvin. "Giuseppe Verdi's contribution to musical form in the opera *Otello*." PhD. Diss., University of Chicago, 1942.
- Hyatt, John Bamford. "*Otello* and *Othello*." PhD. Diss., Victoria University of Wellington, 1965.
- Llorca, Iris. "*Otello*: lectures et mises en scène." PhD. Diss., Université de la Sorbonne nouvelle, 1999.
- Marvin, Roberta M. "Rossini's *Otello* and Verdi's: a reappraisal of two nineteenth-century operas." PhD. Diss., Tufts University, 1986.
- Mc Cleary, Mary. "Textual composition and the *Macbeth*, *Othello*, and *Falstaff* of Shakespeare and Verdi." PhD. Diss., Boston University, 2012.
- Richter, Julie Cyd. "*Othello* vis-a-vis *Otello*." PhD. Diss., California State University, 1981.
- Ritchey, Mary Lynn. "Verdi's *Otello*: characterization and musico-dramatic implications considered in relation to Shakespeare's play." PhD. Diss., University of Washington, 1962.
- Shute, John Derek. "*Otello* and *Falstaff*: a critical study of Verdi's last operas." PhD. Diss., University of Durham, 1964.
- Speers, David. "The dramatic function of orchestration in Giuseppe Verdi's *Otello*." PhD. Diss., University of Alberta, 1981.
- Stoughton, James M. "Partners in greatness: Verdi, Boito, Shakespeare [sic] and the Moot of Venice." PhD. Diss., Wesleyan University, 1981.
- Trebilcock, Joan. "Verdi's *Otello*." PhD. Diss., Colorado College, 1970.

ANEXO II
DESGLOSE DEL *OTELLO* DE VERDI
DESGLOSE DEL *OTHELLO* DE SHAKESPEARE

DESGLOSE *OTELLO*. VERDI.

Verdi, Giuseppe. *Otello*. San Giuliano Milanese (MI): Universal Musica MGB Publications, 1887.

CUÁNDO	TOP ENTRADA MUTIS	QUÉ, QUIÉN, DÓNDE, CON QUÉ
1/2/1	TOP	SE LEVANTA TELÓN
2/2/2	TOP	RELÁMPAGOS
ESCENA I		
2/3/1	ENTRADA	CHIPRIOTAS (CORO HOMBRES)
3/1/1	TOP	RELÁMPAGOS
3/2/1	ENTRADA	MONTANO
3/2/2	TOP	UN RAYO, RELÁMPAGOS Y TRUENOS
3/3/1	ENTRADA	CASSIO
8/2/1	ENTRADA	MUJERES DEL PUEBLO. (CORO)
13/1/1	ACCIÓN	CON GESTO DE SÚPLICA
16/3/1	ENTRADA	YAGO
16/3/1	TOP	RELÁMPAGO
17/1/1	ENTRADA	RODRIGO
17/1/1	TOP	RELÁMPAGO
18/3/1	INTERNO	6 VOCES DE BAJOS (CORO)
19/2/2	ACCIÓN	BAJAN ESCALERAS
19/2/2	TOP	TRUENO LEJANO
21/1/1	ENTRADA	OTELLO DESDE LAS ESCALERAS DE LA PLAYA SEGUIDO DE MARINEROS Y SOLDADOS (CORO)
23/2/2	MUTIS	OTELLO ENTRA EN EL CASTILLO SEGUIDO DE CASSIO, MONTANO Y SOLDADOS
29/1/3	TOP	TRUENO LEJANO
80/3/1	TOP	UN RELÁMPAGO
80/3/3	TOP	UN RELÁMPAGO

DESGLOSE *OTELLO*. VERDI.

Verdi, Giuseppe. *Otello*. San Giuliano Milanese (MI): Universal Musica MGB Publications, 1887.

CUÁNDO	TOP ENTRADA MUTIS	QUÉ, QUIÉN, DÓNDE, CON QUÉ
31/2/1	ACCIÓN	LA GENTE VA Y VIENE POR LAS ESCALERAS. ALGUNOS ENTRAN EN EL CASTILLO CON ARMAS Y EQUIPAJES. OTROS SALEN DESDE DETRÁS DEL CASTILLO CON RAMAS PARA HACER UNA HOGUERA. ALGUNOS SOLDADOS CON ANTORCHAS ILUMINAN EL CAMINO. OTROS DEL PUEBLO FORMAN UN MONTÓN DE LEÑA. LA GENTE SE ACERCA ALBOROTADA Y CURIOSA.
33/4/2	ENTRADA	CASSIO SE UNE A UN GRUPO DE SOLDADOS, SIEMPRE SEPARADO DE RODRIGO
34/1/2	ACCIÓN	YAGO SEÑALA A CASSIO
34/3/1	ACCIÓN	EL PASO DE LA GENTE POR DETRÁS CONTINÚA
35/2/1	ACCIÓN	COMIENZAN A SALIR NUBES DE HUMO DE LA HOGUERA, CADA VEZ MÁS DENSO
36/1/1	ACCIÓN	EL FUEGO SE REAVIVA. LOS TABERNEROS ILUMINAN LA FIESTA EN EL PORCHE
54/2/2	ACCIÓN	EL FUEGO SE APAGA POCO A POCO. HA CESADO LA TORMENTA
55	ACCIÓN	YAGO, RODRIGO, CASSIO Y BASTANTES OTROS HOMBRES DE ARMAS VAN ALREDEDOR DE UNA MESA CONDE HAY VINO. ALGUNOS ESTÁN DE PIE, OTROS SENTADOS
55/2/2	ACCIÓN	YAGO ACERCA LA JARRA AL VASO DE CASSIO
55/2/3	ACCIÓN	CASSIO RETIRA EL VASO
59/2/2	ACCIÓN	YAGO RELLENA TRES VASOS: PARA ÉL, RODRIGO Y CASSIO
59/4/3	ACCIÓN	LOS TABERNEROS CIRCULAN CON LAS JARRAS. LA GENTE SE ACERCA A CASSIO Y LO MIRA CON CURIOSIDAD
81/1/1	ENTRADA	MONTANO, DESDE EL CASTILLO Y SE DIRIGE A CASSIO
85/1/1	ACCIÓN	CASSIO DESENVAINA LA ESPADA. MONTANO LE SIGUE. SE PRODUCE UN ASALTO. LA GENTE SE RETIRA.
86/1/1	MUTIS	RODRIGO
87/3/3	TOP	SUENAN CAMPANAS
88/1/1	MUTIS	ALGUNAS MUJERES DEL CORO

DESGLOSE *OTELLO*. VERDI.

Verdi, Giuseppe. *Otello*. San Giuliano Milanese (MI): Universal Musica MGB Publications, 1887.

CUÁNDO	TOP ENTRADA MUTIS	QUÉ, QUIÉN, DÓNDE, CON QUÉ
ESCENA II		
89/1/1	ENTRADA	OTEOLO SEGUIDO DE GENTE CON ANTORCHAS
89/1/2	TOP	DEJAN DE SONAR CAMPANAS
89/2/1	ACCIÓN	CESA LA PELEA Y LAS NUBES SE DISPERSAN
92/2/3	ENTRADA	DESDÉMONA
92/4/3	ACCIÓN	CASSIO DEJA CAER SU ESPADA. YAGO LA COGE Y SE LA DA A UN SOLDADO
93/2/2	MUTIS	YAGO
93/2/3	MUTIS	MONTANO ENTRA EN EL CASTILLO ACOMPAÑADO
94/1/1	MUTIS	TODOS SALVO OTELO Y DESDÉMONA
ESCENA III SIGUEN EN ESCENA OTELO Y DESDÉMONA		
103	ACCIÓN	EL CIELO ESTÁ DESPEJADO Y SE VEN ALGUNAS ESTRELLAS. EN EL HORIZONTE SE VE EL REFLEJO DE LA CRECIENTE LUNA.
108/2/1	MUTIS	OTEOLO Y DESDÉMONA ENTRAN EN EL CASTILLO
ACTO II UNA SALA EN LA PLANTA BAJA DEL CASTILLO. UNA VIDRIERA LA DIVIDE DE UN GRAN JARDÍN. UNA TERRAZA.		
110/2/1	TOP	SE LEVANTA EL TELÓN
ESCENA I		
110/3/1	ENTRADA	YAGO Y CASSIO
112/4/2	ACCIÓN	CASSIO SE ALEJA
ESCENA II		
120/2/1	ENTRADA	DESDÉMONA, EMILIA
122/3/1	ACCIÓN	SE VE PASAR A CASSIO Y A DESDÉMONA POR EL JARDÍN
123/3/2	ACCIÓN	YAGO SE COLOCA JUNTO A UNA COLUMNA MIRANDO FIJAMENTE AL JARDÍN DONDE ESTÁN DESDÉMONA Y CASSIO

DESGLOSE *OTELLO*. VERDI.

Verdi, Giuseppe. *Otello*. San Giuliano Milanese (MI): Universal Musica MGB Publications, 1887.

CUÁNDO	TOP ENTRADA MUTIS	QUÉ, QUIÉN, DÓNDE, CON QUÉ
ESCENA III		
124/1/1	ENTRADA	OTELO
133/3/1	INTERNO	CORO
135/2/1	ACCIÓN Y ENTRADA	SE VE A DESDÉMONA, RODEADA DE MUJERES, NIÑOS, MARINEROS CHIPRIOTAS Y ALBANESES QUE AVANZAN OFRECIÉNDOLES FLORES Y OTROS REGALOS. VAN CANTANDO Y ALGUNO ACOMPAÑA EL CANTO CON UNA GUZLA (UNA ESPECIE DE MANDOLINA) Y OTROS CON ARPAS.
153/1/2	ACCIÓN Y MUTIS	CUANDO ACABA EL CORO DESDÉMONA BESA LA CABEZA A ALGUNOS NIÑOS, ALGUNAS MUJERES LE BESAN A ELLA LA FALDA. DESDÉMONA ENTREGA ALGUNAS BOLSAS A LOS MARINEROS. EL CORO SE ALEJA, Y DESPUÉS DESDÉMONA SEGUIDA POR EMILIA ENTRA EN LA SALA Y SE ACERCA A OTELO.
ESCENA IV		
156/4/1	ACCIÓN	DESDÉMONA DESPLIEGA SU PAÑUELO COMO PARA ATARLO EN LA FRENTE DE OTELO
157/2/1	ACCIÓN	OTELO TIRA EL PAÑUELO AL SUELO
157/4/1	ACCIÓN	EMILIA RECOGE EL PAÑUELO DEL SUELO
161/2/1	ACCIÓN	YAGO COGE VIOLENTAMENTE DEL BRAZO A EMILIA
164/2/2	ACCIÓN	YAGO ARREBATA EL PAÑUELO A EMILIA
169/2/1	MUTIS	DESDÉMONA Y EMILIA
169/3/1	ACCIÓN	YAGO FINGE SALIR, PERO SE QUEDA ESCONDIDO
ESCENA V		
169/4/1	ACCIÓN	OTELO CAE EXHAUSTO SOBRE UNA SILLA
170/1/1	ACCIÓN	YAGO MIRA EL PAÑUELO Y LO GUARDA CUIDADOSAMENTE EN SU BOLSILLO
171/3/1	ACCIÓN	ACERCÁNDOSE A OTELO, CORDIALMENTE
193/3/1	ACCIÓN	OTELO SE ARRODILLA
194/4/2	ACCIÓN	OTELO ELEVA SUS MANOS HACIA EL CIELO
195/1/1	ACCIÓN	OTELO TRATA DE LEVANTARSE, PERO YAGO LO SUJETA, ARRODILLÁNDOSE TAMBIÉN ÉL

DESGLOSE *OTELLO*. VERDI.

Verdi, Giuseppe. *Otello*. San Giuliano Milanese (MI): Universal Musica MGB Publications, 1887.

CUÁNDO	TOP ENTRADA MUTIS	QUÉ, QUIÉN, DÓNDE, CON QUÉ
197/3/1	ACCIÓN	OTELO ALZA SUS MANOS HACIA EL CIELO COMO QUIEN JURA
ACTO III		
LA GRAN SALA DEL CASTILLO		
A LA DERECHA UN PERISTILO DE COLUMNAS QUE TIENE UNA PEQUEÑA SALA ANEXADA. AL FONDO, UNA TERRAZA		
203/5/3	TOP	SE ABRE EL TELÓN
ESCENA I		
204/1/1	ENTRADA	OTELO, YAGO Y UN HERALDO
204/2/2	ACCIÓN	OTELO HACE UNA SEÑAL AL HERALDO PARA QUE SE VAYA
204/2/2	MUTIS	EL HERALDO
205/4/4	MUTIS	YAGO
ESCENA II		
206/2/1	ENTRADA	DESDÉMONA DESDE LA PUERTA DE LA IZQUIERDA
206/3/2	ACCIÓN	OTELO SE ACERCA A DESDÉMONA Y LE TOMA LA MANO
209/4/2	ACCIÓN	DESDÉMONA OFRECE UN PAÑUELO A OTELO
215/3/1	ACCIÓN	OTELO PONE UNA MANO EN EL MENTÓN DE DESDÉMONA Y OTRA SOBRE SU HOMBRO OBLIGÁNDOLA A GUARDAR EL PAÑUELO.
224/3/1	ACCIÓN	OTELO CAMBIA SU TRATO, DE LA IRA A LA CALMA MÁS TERRIBLE DE LA IRONÍA, COGE A DESDÉMONA Y LA CONDUCE A LA PUERTA POR LA QUE ENTRÓ.
225/2/1	ACCIÓN	OTELO FUERZA A DESDÉMONA A SALIR CON UNA INFLEXIÓN DEL BRAZO. A CONTINUACIÓN VUELVE AL CENTRO DE LA ESCENA EN EL MÁXIMO GRADO DE ABATIMIENTO.
225/2/2	MUTIS	DESDÉMONA
ESCENA III SOLAMENTE ESTÁ OTELO EN LA ESCENA		
ESCENA IV		
231/3/2	ENTRADA	YAGO

DESGLOSE *OTELLO*. VERDI.

Verdi, Giuseppe. *Otello*. San Giuliano Milanese (MI): Universal Musica MGB Publications, 1887.

CUÁNDO	TOP ENTRADA MUTIS	QUÉ, QUIÉN, DÓNDE, CON QUÉ
232/3/1	ACCIÓN	YAGO CONDUCE A OTELO AL FONDO A LA IZQUIERDA, DONDE ESTÁ EL VANO DE LA TERRAZA. OTELO PERMANECE ALLÍ ESCONDIDO
233/2/1	ACCIÓN	YAGO VUELVE DE ACOMPAÑAR A OTELO
ESCENA V		
233/3/1	ENTRADA	CASSIO
243/2/2	ACCIÓN	CASSIO EXTRAE DEL BOLSILLO EL PAÑUELO DE DESDÉMONA
243/3/2	ACCIÓN	YAGO TOMA EL PAÑUELO DE DESDÉMONA
244/1/1	ACCIÓN	YAGO PONE LA MANO DE MANERA QUE OTELO PUEDA VER EL PAÑUELO
246/2/1	ACCIÓN	CASSIO RECUPERA EL PAÑUELO
248/2/1	ACCIÓN	OTELO SIGUE ESCONDIDO MIRANDO EL PAÑUELO DE DESDÉMONA EN MANOS DE CASSIO
251/1/1	INTERNO	TROMPETAS
251/2/1	INTERNO	TROMPETAS, ESTA VEZ RESPONDIENDO DESDE EL CASTILLO
251/3/3	INTERNO	TROMPETAS DESDE OTRO LUGAR
252/2/1	MUTIS	CASSIO
ESCENA VI		
252/3/3	ACCIÓN	OTELO SE ACERCA A YAGO
253/1/1	INTERNO	CORO Y TROMPETAS
256/2/2	MUTIS Y ACCIÓN	YAGO SE VA POR LA PUERTA DE LA IZQUIERDA. OTELO VA HACIA EL FONDO PARA RECIBIR A LOS EMBAJADORES
256/2/2	INTERNO	TROMPETAS
257/1/1	ENTRADA	CORO
ESCENA VII		
257/2/1	ENTRADA	YAGO, LUDOVICO (CON UN PERGAMINO), RODRIGO, EL HERALDO, DESDÉMONA CON EMILIA, DIGNATARIOS DE LA REPÚBLICA VENECIANA, DAMAS Y CABALLEROS, SOLDADOS, TROMPETAS.

DESGLOSE *OTELLO*. VERDI.

Verdi, Giuseppe. *Otello*. San Giuliano Milanese (MI): Universal Musica MGB Publications, 1887.

CUÁNDO	TOP ENTRADA MUTIS	QUÉ, QUIÉN, DÓNDE, CON QUÉ
260/4/1	ACCIÓN	OTELO TOMA EL PERGAMINO QUE LLEVA LUDOVICO Y BESA EL SELLO. LO DESPLIEGA Y LO LEE.
262/2/2	ACCIÓN	LUDOVICO, DESDÉMONA Y YAGO FORMAN UN GRUPO
264/3/2	ACCIÓN	OTELO INTENTA ABALANZARSE CONTRA DESDÉMONA Y LUDOVICO PARA SU GESTO
265/2/3	MUTIS	EL HERALDO
ESCENA VIII		
267/2/2	ENTRADA	CASSIO
270/2/1	ACCIÓN	OTELO COGE A DESDÉMONA FURIOSAMENTE
270/2/2	ACCIÓN	DESDÉMONA CAE
270/3/1	ACCIÓN	OTELO CON UN GESTO TERRIBLE TIRA EL PERGAMINO AL SUELO, YAGO LO COGE Y LO LEE.
270/4/1	ACCIÓN	EMILIA Y LUDOVICO AYUDAN A DESDÉMONA A LEVANTARSE
315/1/1	ACCIÓN	OTELO SE DIRIGE A LA GENTE TERRIBLEMENTE DICIÉNDOLES QUE SE MARCHEN
318/1/2	MUTIS	DESDÉMONA, EMILIA Y LUDOVICO
318	MUTIS	EL RESTO SALVO OTELO Y YAGO
ESCENA IX YAGO Y OTELO EN ESCENA		
321/1/1	INTERNO	CORO
321/3/1	ACCIÓN	OTELO ESTÁ TUMBADO EN EL SUELO ATURDIDO
ACTO IV HABITACIÓN DE DESDÉMONA UNA CAMA, UN RECLINATORIO, MESA, ESPEJO, SILLA. UNA LÁMPARA ARDE DELANTE DE LA IMAGEN DE LA VIRGEN QUE ESTÁ ENCIMA DEL RECLINATORIO. UNA PUERTA A LA DERECHA. UNA LUZ ENCENDIDA SOBRE LA MESA. ES DE NOCHE		
ESCENA I DESDÉMONA Y EMILIA EN ESCENA		
325/5/1	TOP	SE LEVANTA EL TELÓN

DESGLOSE *OTELLO*. VERDI.

Verdi, Giuseppe. *Otello*. San Giuliano Milanese (MI): Universal Musica MGB Publications, 1887.

CUÁNDO	TOP ENTRADA MUTIS	QUÉ, QUIÉN, DÓNDE, CON QUÉ
327/3/2	ACCIÓN	DESDÉMONA SE SIENTA FRENTE AL ESPEJO
337/1/3	ACCIÓN	EMILIA ABRAZA A DESDÉMONA
337/2/1	MUTIS	EMILIA
ESCENA II DESDÉMONA EN ESCENA		
338/1/1	ACCIÓN	DESDÉMONA SE ARRODILLA FRENTE A LA IMAGEN DE LA VIRGEN
341/2/4	ACCIÓN	DESDÉMONA SE LEVANTA Y SE ACUESTA EN LA CAMA
ESCENA III DESDÉMONA EN ESCENA		
341/4/1	ENTRADA	OTELO POR UNA PUERTA SECRETA CON UNA ESPADA
342/2/1	ACCIÓN	OTELO DEJA LA ESPADA EN LA MESA Y SE QUEDA TITUBEANTE FRENTE A LA VELA DUDANDO SI APAGARLA
342/3/4	ACCIÓN	OTELO MIRA A DESDÉMONA Y APAGA LA VELA
342/4/81	ACCIÓN	OTELO HACE UN MOVIMIENTO DE FUROR Y SE ACERCA A LA CAMA
343/2/1	ACCIÓN	LEVANTA LAS CORTINAS DE LA CAMA Y CONTEMPLA A DESDÉMONA QUE DUERME
343/3/4	ACCIÓN	DA UN BESO A DESDÉMONA
343/4/2	ACCIÓN	ÍDEM
343/4/4	ACCIÓN	ÍDEM
344/1/2	ACCIÓN	DESDÉMONA SE INCORPORA
351/2/3	ACCIÓN	OTELO AHOGA A DESDÉMONA
352/1/2	ACCIÓN	GOLPES EN LA PUERTA
352/3/1	ACCIÓN	OTELO CONTEMPLA EL CUERPO INERTE DE DESDÉMONA
352/3/5	ACCIÓN+ INTERNO	EMILIA LLAMA A LA PUERTA
353/1/3	ACCIÓN	OTELO ABRE LA PUERTA
353/3/1	ACCIÓN	EMILIA SE ACERCA A LA CAMA

DESGLOSE *OTELLO*. VERDI.

Verdi, Giuseppe. *Otello*. San Giuliano Milanese (MI): Universal Musica MGB Publications, 1887.

CUÁNDO	TOP ENTRADA MUTIS	QUÉ, QUIÉN, DÓNDE, CON QUÉ
354/3/4	ACCIÓN	DESDÉMONA MUERE
355/2/1	ACCIÓN	OTELLO VA HACIA EMILIA Y LA COGE. EMILIA GRITA DESDE LA PUERTA
ESCENA IV OTELO Y EMILIA EN ESCENA		
356/3/2	ENTRADA	LUDOVICO, CASSIO Y YAGO
358/2/1	ENTRADA	MONTANO
359/1/3	ENTRADA	GENTE SIGUIENDO A YAGO
360/5/4	ACCIÓN	OTELLO VA HACIA LA CAMA MIRANDO A DESDÉMONA
362/2/1	ACCIÓN	OTELLO SACA UN PUÑAL Y SE HIERE
364/2/3	ACCIÓN	OTELLO MUERE
364/3/4	TOP	CAE EL TELÓN

DESGLOSE *OTHELLO*. SHAKESPEARE.

Shakespeare, William. *Obras completas*, trad. y ed. de Luis Astrana Marín. Bilbao: Aguilar, S.A. ediciones, 1982.

CUÁNDO	TOP ENTRADA MUTIS	QUÉ, QUIÉN, DÓNDE, CON QUÉ
ACTO I EL PRIMER ACTO EN VENECIA; DURANTE EL RESTO DE LA OBRA, EN UN PUERTO DE MAR DE LA ISLA DE CHIPRE		
ESCENA I VENECIA. UNA CALLE		
169	ENTRADA	RODDRIGO Y YAGO
171	ENTRADA Y ACCIÓN	BRABANCIO, ARRIBA, ASOMÁNDOSE A UNA VENTANA
172	MUTIS	BRABANCIO DESAPARECE DE LA VENTANA
172	MUTIS	YAGO
172	ENTRADA	BRABANCIO Y CRIADOS CON ANTORCHAS POR ARRIBA
173	MUTIS	TODOS
ESCENA II EL MISMO LUGAR. OTRA CALLE		
173	ENTRADA	OTELLO, YAGO Y PERSONAS DEL SÉQUITO CON ANTORCHAS
173	ENTRADA	CASSIO Y CIERTOS OFICIALES CON ANTORCHAS
174	MUTIS	OTELLO
174	ENTRADA	OTELLO
174	ENTRADA	BRABANCIO, RODRIGO Y OFICIALES CON ANTORCHAS Y ARMAS
ESCENA III EL MISMO LUGAR. CÁMARA DEL CONSEJO		
EL DUX Y LOS SENADORES SENTADOS A UNA MESA: OFICIALES EN LAS FUNCIONES DE SERVICIO		
175	INTERNO	UN MARINERO
175	ENTRADA	UN MARINERO
176	ENTRADA	BRABANCIO, OTELO, YAGO RODRIGO Y OFICIALES
177	MUTIS	YAGO Y ACOMPAÑAMIENTO
178	ENTRADA	DESDÉMONA, YAGO Y ACOMPAÑAMIENTO
180	MUTIS	EL DUX, SENADORES, OFICIALES, ETC.
180	MUTIS	OTELLO Y DESDÉMONA

DESGLOSE *OTHELLO*. SHAKESPEARE.

Shakespeare, William. *Obras completas*, trad. y ed. de Luis Astrana Marín. Bilbao: Aguilar, S.A. ediciones, 1982.

CUÁNDO	TOP ENTRADA MUTIS	QUÉ, QUIÉN, DÓNDE, CON QUÉ
182	MUTIS	RODRIGO Y LUEGO YAGO
ACTO II		
ESCENA I PUERTO DE MAR EN CHIPRE. UNA EXPLANADA CERCA DEL MUELLE		
183	ENTRADA	MONTANO Y DOS CABALLEROS
183	ENTRADA	CABALLERO 3º
184	ENTRADA	CASSIO
184	INTERNO	UNA VOZ
184	ENTRADA	CABALLERO 4º
184	TOP	DISPAROS DE CAÑÓN
184	MUTIS	CABALLERO 2º
184	ENTRADA	CABALLERO 2º
185	ENTRADA	DESDÉMONA, EMILIA, YAGO, RODRIGO Y PERSONAS DE ACOMPAÑAMIENTO
185	INTERNO	VOCES
185	TOP	DISPAROS DE ARTILLERÍA
185	MUTIS	CABALLERO 2º
185	ACCIÓN	CASSIO BESA A EMILIA
187	INTERNO	TROMPETA
187	ENTRADA	OTELO Y ACOMPAÑAMIENTO
187	MUTIS	OTELO, DESDÉMONA Y ACOMPAÑAMIENTO
189	MUTIS	RODRIGO Y DESPUÉS, YAGO
ESCENA II UNA CALLE. ENTRA UN HERALDO CON UNA PROCLAMA. LE SIGUE EL PUEBLO		
190	MUTIS	TODOS
ESCENA III SALA EN EL CASTILLO		

DESGLOSE *OTHELLO*. SHAKESPEARE.

Shakespeare, William. *Obras completas*, trad. y ed. de Luis Astrana Marín. Bilbao: Aguilar, S.A. ediciones, 1982.

CUÁNDO	TOP ENTRADA MUTIS	QUÉ, QUIÉN, DÓNDE, CON QUÉ
190	ENTRADA	OTELO, DESDÉMONA, CASSIO Y ACOMPAÑAMIENTO
190	MUTIS	OTELO, DESDÉMONA Y ACOMPAÑAMIENTO
190	ENTRADA	YAGO
191	MUTIS	CASSIO
191	ENTRADA	CASSIO, SEGUIDO DE MONTANO Y OTROS CABALLEROS, CON CRIADOS QUE TRAEN VINO
191	ACCIÓN	YAGO CANTA
192	MUTIS	CASSIO
192	ENTRADA	RODRIGO
192	MUTIS	RODDRIGO
192	INTERNO	VOCES
192	ENTRADA	CASSIO PERSIGUIENDO A RODRIGO
193	ACCIÓN	CASSIO GOLPEA A RODRIGO
193	MUTIS	RODRIGO
193	INTERNO	TOCA A REBATO UNA CAMPANA
193	ENTRADA	OTELO CON PERSONAS DEL SÉQUITO
194	ENTRADA	DESDÉMONA CON SÉQUITO
194	MUTIS	TODOS SALVO YAGO Y CASSIO
196	MUTIS	CASSIO
196	ENTRADA	RODRIGO
197	MUTIS	RODRIGO Y LUEGO YAGO
ACTO III		
ESCENA I DELANTE DEL CASTILLO		
197	ENTRADA	CASSIO Y ALGUNOS MÚSICOS

DESGLOSE *OTHELLO*. SHAKESPEARE.

Shakespeare, William. *Obras completas*, trad. y ed. de Luis Astrana Marín. Bilbao: Aguilar, S.A. ediciones, 1982.

CUÁNDO	TOP ENTRADA MUTIS	QUÉ, QUIÉN, DÓNDE, CON QUÉ
197	ACCIÓN	MÚSICA
197	ENTRADA	EL BUFÓN
198	MUTIS	MÚSICOS
198	MUTIS	EL BUFÓN
198	ENTRADA	YAGO
198	ENTRADA	EMILIA
198	MUTIS	CASSIO Y EMILIA
ESCENA II APOSENTO EN EL CASTILLO		
199	ENTRADA	OTELLO, YAGO Y CABALLEROS
199	MUTIS	TODOS
ESCENA III JARDÍN DEL CASTILLO		
199	ENTRADA	DESDÉMONA, CASSIO Y EMILIA
199	MUTIS	CASSIO
199	ENTRADA	OTELLO Y YAGO
200	MUTIS	DESDÉMONA Y EMILIA
203	MUTIS	YAGO
204	ENTRADA	DESDÉMONA Y EMILIA
204	ACCIÓN	OTELLO APARTA EL PAÑUELO CON EL QUE DESDÉMONA LE VA A VENDAR LA FRENTE Y ÉSTE CAE AL SUELO
204	MUTIS	OTELLO Y DESDÉMONA
205	ACCIÓN	YAGO ARREBATA EL PAÑUELO A EMILIA
205	MUTIS	EMILIA
205	ENTRADA	OTELLO
208	ACCIÓN	OTELLO SE ARRODILLA, LUEGO YAGO IMPIDE QUE SE LEVANTE Y SE ARRODILLA ÉL TAMBIÉN

DESGLOSE *OTHELLO*. SHAKESPEARE.

Shakespeare, William. *Obras completas*, trad. y ed. de Luis Astrana Marín. Bilbao: Aguilar, S.A. ediciones, 1982.

CUÁNDO	TOP ENTRADA MUTIS	QUÉ, QUIÉN, DÓNDE, CON QUÉ
208	ACCIÓN	OTELO Y YAGO SE LEVANTAN
208	MUTIS	OTELO Y YAGO
ACTO IV DELANTE DEL CASTILLO		
209	ENTRADA	DESDÉMONA, EMILIA Y EL BUFÓN
209	MUTIS	EL BUFÓN
210	ENTRADA	OTELO
211	MUTIS	OTELO
211	ENTRADA	CASSIO Y YAGO
211	MUTIS	YAGO
211	MUTIS	DESDÉMONA Y EMILIA
212	ENTRADA	BLANCA
ACTO IV ESCENA I DELANTE DEL CASTILLO		
213	ENTRADA	OTELO Y YAGO
215	ACCIÓN	OTELO CAE EN CONVULSIONES
215	ENTRADA	CASSIO
215	MUTIS	CASSIO
215	ACCIÓN	OTELO SE OCULTA
216	ENTRADA	CASSIO
217	MUTIS	BLANCA
217	MUTIS	CASSIO
218	INTERNO	TROMPETA
218	ENTRADA	LUDOVICO, DESDÉMONA Y ACOMPAÑAMIENTO
218	ACCIÓN	LUDOVICO ENTREGA A OTELO UN DESPACHO

DESGLOSE *OTHELLO*. SHAKESPEARE.

Shakespeare, William. *Obras completas*, trad. y ed. de Luis Astrana Marín. Bilbao: Aguilar, S.A. ediciones, 1982.

CUÁNDO	TOP ENTRADA MUTIS	QUÉ, QUIÉN, DÓNDE, CON QUÉ
218	ACCIÓN	OTELO ABRE EL DESPACHO Y LO LEE
218	ACCIÓN	OTELO GOLPEA A DESDÉMONA
218	MUTIS	DESDÉMONA
219	MUTIS	OTELO
219	MUTIS	TODOS
ESCENA II UN APOSENTO EN EL CASTILLO		
219	ENTRADA	OTELO Y EMILIA
220	MUTIS	EMILIA
220	ENTRADA	DESDÉMONA Y EMILIA
220	MUTIS	EMILIA
220	ENTRADA	EMILIA
222	MUTIS	OTELO
222	ENTRADA	EMILIA Y YAGO
223	INTERNO	TROMPETAS
223	MUTIS	DESDÉMONA Y EMILIA
223	ENTRADA	RODRIGO
225	MUTIS	YAGO Y RODRIGO
ESCENA III OTRO APOSENTO EN EL CASTILLO		
225	ENTRADA	OTELO, LUDOVICO, DESDÉMONA, EMILIA Y OTRAS PERSONAS DEL SÉQUITO
225	MUTIS	OTELO, LUDOVICO Y OTRAS PERSONAS DEL SÉQUITO
226	ACCIÓN	DESDÉMONA CANTA
227	MUTIS	DESDÉMONA Y EMILIA
ACTO V		

DESGLOSE *OTHELLO*. SHAKESPEARE.

Shakespeare, William. *Obras completas*, trad. y ed. de Luis Astrana Marín. Bilbao: Aguilar, S.A. ediciones, 1982.

CUÁNDO	TOP ENTRADA MUTIS	QUÉ, QUIÉN, DÓNDE, CON QUÉ
ESCENA I CHIPRE. UNA CALLE		
227	ENTRADA	YAGO Y RODRIGO
227	ACCIÓN	RODRIGO SE PONE DE GUARDIA SEGÚN LAS INDICACIONES DE YAGO
228	ENTRADA Y ACCIÓN	CASSIO. RODRIGO TIRA UNA ESTOCADA A CASSIO. YAGO HIERE POR DETRÁS A CASSIO EN UNA PIERNA
228	MUTIS	YAGO
228	ACCIÓN	CASSIO CAE
228	ENTRADA	OTELO
228	MUTIS	OTELO
228	ENTRADA	LUDOVICO Y GRACIANO A DISTANCIA
229	ENTRADA	BLANCA
229	ENTRADA	EMILIA
ESCENA II DORMITORIO EN EL CASTILLO. DESDÉMONA DUERME EN EL LECHO. ARDE UNA LUZ		
230	ENTRADA	OTELO
230	ACCIÓN	APAGA LA LUZ Y BESA A DESDÉMONA
233	ACCIÓN	OTELO AHOGA A DESDÉMONA
233	INTERNO	EMILIA
234	ACCIÓN	OTELO ABRE LA PUERTA
234	ENTRADA	EMILIA
234	ACCIÓN	DESDÉMONA MUERE
235	ENTRADA	MONTANO, GRACIANO Y YAGO
236	ACCIÓN	OTELO CAE SOBRE EL LECHO
236	ACCIÓN	OTELO SE LEVANTA
236	ACCIÓN	YAGO INTENTA HERIR A EMILIA
236	ACCIÓN	OTELO SE PRECIPITA SOBRE YAGO. YAGO HIERE A EMILIA

DESGLOSE *OTHELLO*. SHAKESPEARE.

Shakespeare, William. *Obras completas*, trad. y ed. de Luis Astrana Marín. Bilbao: Aguilar, S.A. ediciones, 1982.

CUÁNDO	TOP ENTRADA MUTIS	QUÉ, QUIÉN, DÓNDE, CON QUÉ
236	MUTIS	YAGO
236	MUTIS	MONTANO Y GRACIANO
237	ACCIÓN	EMILIA CANTA (SAUCE, SAUCE, SAUCE)
237	ACCIÓN	EMILIA MUERE
237	INTERNO	GRACIANO
237	ENTRADA	GRACIANO
237	ENTRADA	LUDOVICO, MONTANO, CASSIO, LLEVADO EN UNA LITERA, Y OFICIALES, CON YAGO PRESO
239	ACCIÓN	OTELLO SE DA PUÑALADAS, CAE SOBRE DESDÉMONA Y MUERE
239	MUTIS	TODOS

ANEXO III
BREVE RECORRIDO POR LA VIDA DE VERDI

Dado que la composición de *Otello* se produjo al final de la carrera compositiva de Giuseppe Verdi, consideramos conveniente ofrecer en esta tesis un documento anexo en el que se contextualice la figura de este compositor y los acontecimientos más relevantes de su carrera, con el fin de comprender mejor la integridad del artista en el momento en el que aborda la composición de la obra que es objeto de nuestro estudio.

A finales del s. XVIII la mayor parte de Italia se encontraba bajo dominio austriaco. Tras el tratado de Viena, en el que se establecieron las fronteras europeas, Italia estaba compuesta por diferentes estados: Reino de Cerdeña, Reino de las Dos Sicilias, Estados Pontificios y la zona del Véneto. Lombardía y la Toscana pasaban a formar parte del Imperio Austrohúngaro. La reacción ante esta división fue la aparición de un nacionalismo liberal que perseguía la unificación de Italia. Surge así el llamado *Risorgimento*, movimiento que abogará por la tradición italiana, defendiendo su lengua y cultura, una nación unida y libre. La batalla ideológica y política que nacerá en los intelectuales, será trasladada por medio del arte a la conciencia popular. Giuseppe Verdi formará parte de este movimiento, convirtiéndose en una figura representativa de la lucha por la unión de Italia. Su apellido será utilizado como acrónimo de un ideal: Vittorio Emanuele Re D'Italia.⁴⁷⁰

La ópera en Italia experimenta un crecimiento frente al teatro, que entra en relativa decadencia. Sin embargo, encontramos una recuperación de los clásicos.⁴⁷¹ Los temas tratados en la ópera serán, en muchos casos, de temática histórica (como *Anna Bolena* y *Alfredo il grande*, de Gaetano Donizetti) y literaria (*Tancredi* y *Semiramide* de Gioachino Rossini; *Il pirata* y *Norma*, de Vincenzo Bellini; *Olivo e Pascuale*, de Donizetti).⁴⁷²

Los años consecutivos a las Restauración de 1815 fueron años decisivos para la cultura italiana. Fue durante esta etapa cuando se forjó un "Romanticismo Italiano" con características propias. En el año 1816, Giovanni Berchet escribió el que fue considerado el Manifiesto del Romanticismo italiano: *Lettera semiseria di Grisostomo*.⁴⁷³ Junto con

⁴⁷⁰ Victor Manuel Rey De Italia.

⁴⁷¹ Ejemplo de ello será la traducción de la obra de Shakespeare al italiano por Michele Leoni de 1814 a 1819.

⁴⁷² Estos son sólo algunos de los múltiples ejemplos que podríamos citar. Aprovechamos para nombrar algunos títulos más en esta nota: *La gazza ladra*, *Elisabetta, regina d'Inghilterra*, *La donna del lago* (G. Rossini); *María Stuarda*, *Linda de Chamounix*, *Roberto Devereux* (G. Donizetti); *I Capuleti e i Montecchi*, *I puritani di Scozia* (V. Bellini).

⁴⁷³ Véase el texto completo en Luigi Reina y Figliuolo Carissimo, «Giovanni Berchet», 1977, http://www.classicitaliani.it/ottocent/berchet_semiseria.htm.

este documento, la revista *Il Conciliatore*, que actuó durante los años 1817 y 1817 como foro de discusión sobre aspectos filosóficos de este movimiento, sirvió para anticipar las inquietudes de la etapa literaria que se abría. Uno de los máximos exponentes de esta literatura sería Alessandro Manzoni,⁴⁷⁴ quien sostenía que en Italia, especialmente en Milán, se había hablado sobre Romanticismo durante más tiempo que en ningún otro sitio, habiéndose adoptado el término para representar una combinación de ideas mejor organizadas, más racionales y completas que en ningún otro sitio. En cualquier caso, el Romanticismo italiano bebió en primera instancia de la literatura del norte de Europa. De hecho, podríamos decir que una de las principales características del Romanticismo es su carácter cosmopolita. Italia había sido durante mucho tiempo la gran exportadora de cultura al resto de Europa, pero, con la entrada del siglo XIX, la autosuficiencia italiana comenzó a ser percibida con cierto tinte provinciano. De este modo, Italia comenzó a abrirse a la cultura europea, interesándose por la literatura de otros países. Llegan, en estas circunstancias, las primeras traducciones de Esquilo, Shakespeare o Schiller.⁴⁷⁵ Berchet proclama, en el texto anteriormente mencionado, que autores como Homer, Shakespeare o Schiller son tan italianos como Dante, Ariosto y Alfieri.⁴⁷⁶ Mazzini,⁴⁷⁷ en su “*Saggio sul dramma storico*,” subraya el valor educativo de las traducciones.⁴⁷⁸ Fue pues, uno de los mayores logros del Romanticismo italiano, las traducciones y el acceso a la literatura y arte de otros países, fundamentalmente Inglaterra y Alemania. Una vez conocieron obras de diferentes procedencias, tuvieron el arma para defender nuevamente el valor de su propia cultura, negativizando la literatura del norte de Europa, cuya naturaleza fantástica, en busca de extravagancias, como Manzoni defendía, iba en detrimento del sentido común.⁴⁷⁹

La juventud de Verdi coincide con la muerte de Beethoven y las últimas óperas de Rossini. En Alemania, el joven Richard Wagner, nacido el mismo año que Verdi, 1813,

⁴⁷⁴ A. Manzoni (1785-1873) Poeta y escritor defensor de la unidad y de la cultura de Italia. Su modelo de literatura fue atacado por la *Scapigliatura*. Verdi compondrá su Réquiem para “demostrar el afecto y veneración” que sintió por ese “Gran Hombre”, tal y como expresó en su carta dirigida a Giulio Ricordi el 3 de junio de 1973.

⁴⁷⁵ Véase en el capítulo 1 de esta tesis la sección 1.2 en la que tratamos el tema de Shakespeare en la Italia de Verdi de manera más desarrollada.

⁴⁷⁶ Ibid.

⁴⁷⁷ Giuseppe Mazzini (1805- 1872) Fue un político, filósofo y activista revolucionario italiano que creó la *Giovane Italia*, grupo clandestino que luchaba por la unión e independencia de Italia.

⁴⁷⁸ David Kimbell R.B., *Verdi, in the age of Italian Romanticism* (Melbourne: Cambridge University Press, 1985), 11.

⁴⁷⁹ Ibid., 11.

se formaba y escribía sobre la expresividad de la música que se desarrollaba en Italia: el Bel Canto, cuyos máximos exponentes, Vincenzo Bellini y Gaetano Donizetti, triunfaban en toda Europa. La Ópera de París se convertirá en el centro operístico más importante del viejo continente, siendo Meyerbeer el máximo representante del género que allí tenía lugar: la *Grand Opéra*.

Verdi, apadrinado por Barezzi, es rechazado en 1836 en el acceso al Conservatorio de Milán, pasando a tomar lecciones privadas con Vincenzo Lavigna. Ese mismo año comenzará su labor compositiva con la creación de la ópera *Roccester*.⁴⁸⁰ Poco después Ricordi⁴⁸¹ comprará los derechos de la obra y Bartolomeo Merelli⁴⁸² ofrecerá un contrato al joven compositor de tres óperas. La primera será *Un giorno di regno*,⁴⁸³ una ópera bufa que Verdi escribirá bajo presión, con prisa y con la profunda tristeza y depresión en la que se encuentra sumido tras la muerte de sus dos hijos y de su esposa.⁴⁸⁴ La ópera no gozará de buena acogida del público milanés, sometiendo a Verdi a silbidos y abucheos. A pesar de ello, Merelli le brindará la composición de *Nabucco*, cuyo éxito marcará la trayectoria del compositor. Su coro de hebreos exiliados y reprimidos *Va' pensiero sull'ali dorate* reflejará el sentimiento del pueblo italiano convirtiéndose en su himno. Tras el estreno de *Nabucco* en 1842, Verdi pasará a ser un asiduo invitado en los ambientes aristocráticos, como el Salón de la condesa Clara Maffei, en el que se discutían temas políticos y artísticos y donde coincidían intelectuales como el conde Oppradino Arrivabene,⁴⁸⁵ Giulio Carcano⁴⁸⁶ o Mazzini. A partir de este momento las óperas de Verdi basadas en hechos históricos, tendrán un significado patente político, causando gran expectación en el público, como lo hizo su siguiente título: *I Lombardi alla prima crociata*.

Verdi trabajó sin descanso durante los siguientes años, a los que él se referiría como sus años de galera. Durante este periodo compuso con gran celeridad con el objetivo

⁴⁸⁰ Esta ópera se estrenará bajo el título de *Oberto* tras ser revisada. La partitura original no se conserva.

⁴⁸¹ La editorial Ricordi fue creada en Milán en 1808 por Giovanni Ricordi. A lo largo de la vida de Verdi la dirección de la empresa pasaría de padres a hijos siguiendo la siguiente cronología: Giovanni Ricordi (de 1808 a 1853), Tito Ricordi (de 1853 a 1888), y Giulio Ricordi (de 1888 a 1912).

⁴⁸² Empresario del Teatro alla Scala de Milán desde 1829 a 1850.

⁴⁸³ Esta será la única ópera cómica que compondrá Verdi hasta *Falstaff*.

⁴⁸⁴ Verdi se casó en 1836 con la hija de su mentor, Margherita Barezzi. Con ella tuvo dos hijos: Virignia, en 1837 e Icilio, en 1838. En el periodo de tres años, fallecerán tanto la esposa como sus dos hijos.

⁴⁸⁵ Este periodista, crítico de arte y poeta, entablará una amistad con Verdi que durará hasta que muera, cinco semanas antes del estreno de *Otello*.

⁴⁸⁶ G. Carcano (1812- 1884) fue un político, escritor y periodista que tradujo obras de autores como Shakespeare, Milton, Byron, Goethe, Schiller, Heine y Grillprazer.

de cumplir plazos y contratos con numerosos teatros de ópera de Europa. En tan sólo dos años estrenó cuatro óperas: *Ernani e I due Foscari* en 1844 y *Giovanna d'Arco* y *Alzira* en 1845. Ese mismo año se estrena en Dresde *Tannhäuser*, de Richard Wagner. El compositor germano pasará a ser el máximo representante de la ópera alemana, que dejando atrás su gusto por la tradición italiana, desarrollará un nuevo lenguaje.⁴⁸⁷ Con frecuencia se establecerán comparaciones entre el artista alemán y Verdi, quien, a pesar de valorar su música, dirá “que toma caminos difíciles y complicados por ser incapaz de coger los más directos y sencillos.”⁴⁸⁸

La siguiente obra que estrenó Verdi fue *Attila*, la cual tuvo un gran éxito en Venecia debido a sus alusiones patrióticas. De hecho, durante la representación, tomando como referencia el volumen de Arthur Pougin: *Verdi: An anecdotic history of his life and Works*, tras el aria del tenor, en la que se hace alusión a la patria como: “*Avrai tu l’universo, resti l’Italia a me!*”⁴⁸⁹ el público eufórico comenzó a gritar: “*A noi! L’Italia a noi!*”⁴⁹⁰.

En 1846, como consecuencia de la separación del matrimonio Maffei, Verdi y Carcano, después de haber ejercido como testigos legales de la ruptura de la pareja, acompañaron a Andrea Maffei a Recoaro.⁴⁹¹ Casi de manera excepcional, Verdi tomó vacaciones, dedicando su tiempo a “dormir, comer, excursiones por el campo, paseos en carro, teatro, etc.” tal y como escribió en una carta a Finola.⁴⁹² En este contexto y en compañía de uno de los mejores conocedores de Shakespeare italianos del momento Verdi reflexiona sobre su carrera, sus inquietudes intelectuales, sobre el punto en el que está y cuáles son sus aspiraciones. Fruto de este descanso son las tres ideas para su próximo trabajo que el compositor traslada a Muzio,⁴⁹³ quien las comparte con Barezzi en su carta del 13 de agosto:

⁴⁸⁷ En 1849 Wagner publicará su ensayo *Das Kunstwerk der Zukunft* (La obra de arte del futuro) en el que habla de una nueva concepción de la ópera.

⁴⁸⁸ VBC, xviii.

⁴⁸⁹ Giuseppe Verdi, *Attila*, ed. G. Ricordi (Nueva York: Kalmus, s. f.), http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/1/16/IMSLP33965-PMLP32306-Verdi_-_Attila_-_vocal_score.pdf, 30-33. “¡Tendrás tú el universo, déjame Italia a mí!” (T.A.)

⁴⁹⁰ Arthur Pougin, *Verdi: An anecdotic history of his life and works* (London: H. Grebel & Co., 1887), 97. “¡A nosotros! Italia para nosotros.” (T.A.)

⁴⁹¹ Las termas de Recoaro están situadas en Italia, en la provincia de Vicenza.

⁴⁹² Demaldé, Giuseppe (“Finola”) (1795-1869) Escritor italiano amigo de Verdi en su juventud.

⁴⁹³ Emmanuele Muzio (1821- 1890) fue pupilo de Verdi. Compositor y director de orquesta que asistió a su maestro en numerosas ocasiones.

...Il signor maestro si occupa del libretto per Firenze; i soggetti sono tre: l'Avola, i Masnadieri and Macbeth. – Se avrà Fraschini, farà l'Avola, se invece di Fraschini gli danno Moriani, come sembra, allora fa il Macbeth, e non abbisogna più di un tenore di grande forza...⁴⁹⁴

El músico mostró un especial interés por *Macbeth*, cuya traducción, precisamente, estaba realizando en esos momentos Carcano. Durante ese mismo verano, Verdi escribiría a Varesi⁴⁹⁵ diciendo: “Vuoi dunque venire a Firenze in Quaresima?... Se lo vuoi io scriverò per te il Macbet!...”⁴⁹⁶ Poco después enviaba una sinopsis del libretto a Francesco Maria Piave⁴⁹⁷ quien sólo tendría que versificarlo tal y como Verdi, diez años después, mencionaba a Tito Ricordi en su carta del 11 de abril de 1857:

Son or dieci anni mi venne in capo di fare il Macbet: ne feci io stesso la selva, anzi più della selva feci distesamente il dramma in prosa colla distribuzione di atti, scene, pezzi etc. Etc... poi lo diedi a Piave da verseggiare. Come io trovai a ridire su questa verseggiatura, pregai Maffei, col consenso dello stesso Piave, di ripasare quei versi, e di rifarmi di peso il Coro delle streghe Atto III, ed il Sonnambulismo. Ebbene, lo crederai! Quantunque il libretto non portasse il nome di poeta, ma creduto di Piave, il itato Coro ed il Sonnambulismo furono i più maltrattati, e messi anche in ridicolo!!⁴⁹⁸

⁴⁹⁴ David Rosen y Andrew Porter, *Verdi's Macbeth: A Sourcebook*: (Cambridge: Cambridge University Press, 1984). “...El Señor Maestro se ocupa del libreto para Florencia; los temas son tres: L'Avola, I Masnadieri y Macbeth. Si tiene a Fraschini, hará L'Avola, pero si en lugar de Fraschini le dan a Moriani, como parece, entonces hará Macbeth, para la que no necesita un tenor de gran potencia...” (T.A.)

⁴⁹⁵ Felice Varesi (1813-1889) fue un barítono italiano que gozó de gran éxito.

⁴⁹⁶ Ibid., 6. “Entonces, ¿quieres venir a Florencia en Cuaresma?, Si es así, escribiré para ti el Macbeth!...” (T.A.)

⁴⁹⁷ F. M. Piave (1810- 1876) fue un poeta y libretista que antes de trabajar sobre Macbeth había colaborado en numerosas ocasiones con Verdi en títulos como: *Ernani* (1844), *I due Foscari* (1844), *Atilla* (1846). Tras la adaptación del drama shakespeariano continuaría su relación con el Maestro en: *Corsaro* (1848), *Stiffelio* (1850), *Rigoletto* (1851), *La Traviata* (1853) *Simón Boccanegra* (1857) y *La Forza del Destino* (1862).

⁴⁹⁸ Ibid., 69. “Hace ahora 10 años que me vino a la cabeza el hacer Macbeth: yo mismo hice la sinopsis; de hecho, hice más que la sinopsis, escribí la versión en prosa completa, mostrando la distribución de actos, las escenas, los números musicales etc. ...luego, se lo di a Piave para que lo versificara. Como tenía mis dudas acerca de la versificación, pedí a Maffei, con el consenso del mismo Piave, que repasase los versos y que rehiciera el Coro de las brujas del acto III y el Sonambulismo. Pues bien, ¡lo crearás! Aunque el libretto no llevase el nombre del poeta, sino que se creía hecho por Piave, el citado Coro y el Sonambulismo ¡fueron los más maltratados y también ridiculizados!” (T.A.). Resulta interesante detenernos un instante para señalar cómo se llevó a cabo la elaboración del libretto de Macbeth, como se relata en esta carta, la estructura del drama, vino propuesta por el propio Verdi, quien ideó el esqueleto de la obra, además de realizar la sinopsis.

La popularidad de Verdi crecía en Europa. En 1847, la temporada londinense se abrió con *I due Foscari*. Ese mismo año, se estrena en Londres su nueva ópera *I Masnadieri* y a los pocos meses debutará en la Ópera de París con *Jérusalem*, la nueva versión de *I Lombardi*. Al año siguiente, el compositor bussetano adquiere una propiedad en Sant'Agatha. Será en el mismo año 1848 cuando estrene su siguiente título, *Il corsaro*. En 1849 se muda al Palazzo Cavali (en Busseto) junto con la soprano Giuseppina Strepponi.⁴⁹⁹ Un año más tarde, Verdi presenta su *Stiffelio*, obra que será estrenada en el Gran Teatro de Trieste sin cosechar gran éxito. Con esta ópera se pone fin a sus años de galeras, tras los cuales vendrán los múltiples aplausos de las representaciones de las tres obras que formarán su “Trilogía popular”: *Rigoletto* (1851), *Il Trovatore* y *La Traviata* (1853). Paolo Gallarati afirma que esta trilogía ratifica definitivamente al músico como el más grande operista de la época, consagrando el nacimiento del “canon verdiano”.⁵⁰⁰

Durante 1851 Verdi se trasladará a su villa de Sant'Agata en busca de intimidad y de mayor contacto con el campo.



Ilustración AIII.1. Giuseppe Verdi y sus perros en la Villa de Sant'Agatha. Leopoldo Metciovitz

⁴⁹⁹ G. Strepponi (1815- 1897). Soprano de gran reconocimiento que fue compañera sentimental de Verdi durante gran parte de su vida. Se conocieron durante los ensayos de *Nabucco* (1841) mientras Giuseppina encarnaba el papel protagonista femenino.

⁵⁰⁰ Francesco Degrada, *Giuseppe Verdi, L'oumo, l'opera, il mito* (Ginebra: Skira, 2000), 7.

La carrera del compositor italiano, ya consolidada, continúa con un periodo durante el cual comenzará a escribir a un ritmo más pausado. *Les Vêpres Siciliennes* será fruto de un encargo por parte de la Ópera de París. El libreto había sido escrito por Eugène Scribe y Charles Duvenyrier para Donizetti, pero finalmente éste no acabó de musicarlo. El tema de la ópera, para el asombro de Verdi, estaba basado en sangrientos episodios de guerra entre las antiguas Francia e Italia, sin embargo, al maestro le atrajo la idea. La acogida de la obra fue muy buena, el hecho de tener a cantantes que causaban fascinación, como Sophie Cruvelli, así como los lujosos decorados y puesta en escena, ayudaron a su éxito. Todo, sumado a la circunstancia en la que se encontraba París, sede de la Exposición Universal de 1855. La temática y el título de la ópera fueron duramente atacadas por la censura cuando fue a representarse en Italia, hecho que obligó a adaptar el libreto, “españolizándolo” así como a realizar un cambio de título, pasando a llamarse *Giovanna di Guzmán*.

El siguiente trabajo que realizó el compositor fue un encargo por parte de la Fenice (Venecia). Se trató de *Simon Boccanegra*, una obra que obtuvo un moderado éxito, el cual se relacionó, en parte, a la dudosa calidad del libreto sobre el que el Abramo Basevi⁵⁰¹ relataría:

Fui costretto di leggere non meno di SEI VOLTE per capirne, o credere di capire, qualche cosa. Mi sforzerò di ridurre ad argomento particolarizzato questo mostruoso pasticcio melodrammatico, su cui erano fondate tante speranze del maestro.⁵⁰²

Pero los éxitos continuarán con *Aroldo*⁵⁰³ y *Un ballo in maschera*, versión modificada por la censura de su trabajo *Una vendetta in Domino*.

La situación política de Italia, que siempre importó y preocupó a Verdi, estaba cambiando. En 1859 el Conde Camilo Benso de Cavour, Primer Ministro en el Reino de Piamonte-Cerdeña desde 1852, pide el apoyo de Francia para enfrentarse a Austria, consiguiendo una estabilidad en Italia controlada por la Casa de Saboya. Austria se verá forzada a ceder Lombardía al Reino de Piamonte-Cerdeña. En 1860 Garibaldi liderará

⁵⁰¹ A. Basevi (1818- 1885) fue un musicólogo y compositor italiano. Editor en el periódico L'Armonia.

⁵⁰² A. Basevi, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*. (Florenca: Tipografia Tofani, 1859), 259. "Me vi obligado a leer no menos de SEIS VECES atentamente este libreto de Piave para entender, o creer que entendía, algo. Me esforzaré en reducir este monstruoso pastiche melodramático, sobre el que estaban fundadas tantas esperanzas del maestro." (T.A.)

⁵⁰³ Revisión de *Stiffelio*.

con éxito la Expedición de los Mil al Reino de las Dos Sicilias, dominado por la Casa de Borbón. El 12 de marzo de 1861 será proclamado el Reino de Italia, coronando a Víctor Manuel II. Tras esta unificación, sólo Venecia seguirá bajo dominio austriaco hasta 1866 y Roma bajo control papal hasta 1870.

La lealtad que Verdi sentía por Italia era bien conocida. En 1861 el Duque de Cavour pidió al maestro que fuera diputado. El compositor no deseaba formar parte del Parlamento, además consideraba que no estaba preparado y no tenía ningún deseo de hacer carrera política, así que no haría ningún esfuerzo por ser elegido, pero repetía que si salía electo lo aceptaría por deber.⁵⁰⁴ Y así sucedió, el compositor ocupó el cargo en el Parlamento durante cuatro años.

Tras la unificación de Italia, durante los años 60, el *Risorgimento* se había acabado sustancialmente, y es entonces cuando emerge un grupo de intelectuales bohemios iconoclastas, los *scapigliati* (despeinados) que se declaran antiburgueses y abogan por una renovación del gusto y por una búsqueda de un nuevo lenguaje estético, criticando el panorama artístico de la Italia del momento por sus valores clásicos. Dentro de este grupo se encontraban el escritor y compositor Arrigo Boito, que en el futuro sería libretista del *Otello* y *Falstaff* verdianos, y Franco Faccio, compositor y director de orquesta. Ambos, amigos inseparables, acudirían también a las reuniones en el Salón de Clara Maffei, quien, en más de una ocasión, pedirá a Verdi opinión sobre los dos jóvenes músicos que se declaraban admiradores de Wagner. Lejos de emitir un juicio, y puesto que no conocía los trabajos de los *scapigliati*, Verdi se limitaba a expresar que esperaba que la admiración que sentían por el maestro alemán, a quien respetaba, no se convirtiese en imitación.⁵⁰⁵ Pero si ya el experimentado compositor italiano no sentía especial simpatía por los jóvenes que criticaban su amada tradición italiana, después de la lectura y publicación de la “oda sáfica” de Boito se sentirá profundamente molesto y ofendido por ellos:

Alla salute dell'Arte Italiano
perché la scappi fuora un momentino
dalla cerchia del vechio e cretino
giovane e sana⁵⁰⁶

⁵⁰⁴ Frank Walker, *The man Verdi* (Chicago: University Chicago Press, 1982), 236.

⁵⁰⁵ VBC, xviii.

⁵⁰⁶ Claudio Mariotti, *Arrigo Boito. Il libro dei versi* (Modena: Mucchi Editore, 2008), 33. “A la salud del arte italiano/ porque escape fuera, por un momento/ del círculo del viejo y del cretino/ joven y sana/” (T.A.)

Forse già nacque chi sopra l'altare
rizzerà l'arte, verecondo e puro
su quell'altar bruttato come un muro
di lupanare⁵⁰⁷

Estos versos formaban parte de la oda *All'Arte italiano* que fue improvisada por Boito en una celebración de *Scapigliati* tras el éxito de la ópera de Faccio *I profughi fiamminghi*, siendo posteriormente publicada en la revista *Museo di Famiglia*. El texto criticaba el panorama artístico italiano del momento, y Verdi, como máximo exponente del mismo, se tomó los versos como un ataque personal. La intención de Boito no era ofender al maestro, y no tardó en escribir buenas críticas sobre el músico en la revista de la Sociedad del Cuarteto, de la que Faccio, Boito y Giulio Ricordi formaban parte.

Después de estrenar *La forza del destino* en el Teatro Imperial de San Petersburgo, Verdi decide, en 1865, aceptar la propuesta que la Ópera de París le plantea, comenzando con la composición de *Don Carlos*. Para ello contará con la colaboración como libretistas de Joseph Méry y Camille du Locle. Tras la victoria de Prusia y la actuación de Napoleón III, Verdi, sintiendo que Francia había humillado a Italia, intenta romper el contrato con París, pero al resultarles imposible, *Don Carlos* acaba estrenándose en la capital francesa con éxito comedido. Sin embargo, Giulio Ricordi, que se había desplazado a París para el montaje de la ópera, defenderá el interés de una música que ha cambiado de rumbo la trayectoria de Verdi, desarrollando la incipiente tendencia hacia el drama continuo que asomaba ya en el tratamiento musical estructural de *Traviata*, y que continuará evolucionando en *Aida*, culminando en *Otello*.

En 1870, Du Locle traslada una carta a Verdi en la que se le propone la composición de una ópera basada en una obra de Auguste Mariette Bêy ambientada en Egipto. Emanuele Muzio había trabajado en el Cairo y dio buenas referencias a Verdi que, a su vez, se vio seducido por el exotismo de la cultura egipcia. La ópera se estrenaría bajo el título de *Aida* en 1871, un año después de lo previsto a causa de la guerra Franco-Prusiana. La obra también se presentará en diferentes ciudades italianas con gran éxito de público. A pesar de ello, Verdi no estará contento con las críticas “incoherentes” de la

⁵⁰⁷ VBC, xix. “Quizá ya nació quien sobre el altar/ elevará el arte, modesto y puro/ sobre aquel altar sucio como un muro/ de burdel”. (T.A.)

prensa, ni siquiera con los elogios, que le parecerán “estúpidos”.⁵⁰⁸ Para él, *Aida* había sido una fuente de “desilusiones artísticas” y de “interminable irritación” que le había hecho ganar “una bonita suma de dinero.”⁵⁰⁹ Así que, desde su composición hasta que empiece a trabajar en *Otello*,⁵¹⁰ Verdi no hará ninguna ópera. Sólo escribirá su *Cuarteto en Mi menor* y una *Misa de Réquiem* como homenaje a Alessandro Manzoni, siendo para él un honor honrar a una persona que fue “un modelo de virtud y de patriotismo.”⁵¹¹

La última etapa compositiva de Verdi cuenta con dos óperas, *Otello* y *Falstaff*. Durante esta época, el compositor estrechará los lazos con Faccio y muy especialmente con Arrigo Boito, el *scapigliato* que creó aquella ofensiva oda, quien pasará a ser una pieza clave en sus últimas composiciones. En esta última fase de su vida también perderá a la mayoría de gente querida. El año en que acabe la composición de *Otello* fallecerá Clara Maffei, en enero de 1887 lo hará Oppradino Arrivabene, pocos años después, Emmanuele Muzio y Giuseppe Piroli,⁵¹² muertes a las que seguirá la de Faccio, en 1891.

El panorama artístico e intelectual italiano está cambiando. Nuevos aires llegan a la Scala milanesa, donde el joven Puccini presenta sus primeras óperas. Verdi, ya consagrado, saborea el éxito de sus últimos títulos mientras escribe *Quattro pezzi sacri* y un *Ave María* destinando el resto de energía para cumplir su deseo de construir una residencia para músicos retirados. Durante su construcción muere su esposa, Giuseppina Strepponi.⁵¹³ Al finalizar la obra, Boito hará un intento para que el maestro escriba una nueva ópera, pero el viejo compositor se encontrará demasiado cansado. Verdi pasará sus últimos años entre su Villa Sant’Agata y Milán rodeado de amigos, donde, el 27 de enero de 1901, morirá.

⁵⁰⁸ Barbara Meier, *Verdi* (Londres: Haus Publishing Limited, 2003), 111.

⁵⁰⁹ Mostyn Trevor, *Egypt’s Belle Epoque: Cairo and the Age of Hedonists* (Nueva York: Tauris Parke Papebacks, 2006), 82.

⁵¹⁰ En marzo de 1884, tres meses después de la muerte de Wagner, Verdi informará a Boito de que ha compuesto parte del primer acto.

⁵¹¹ George Whitney Martin, *Aspects of Verdi* (Nueva York: Dodd, Mead & Company, 1988), 45.

⁵¹² G. Piroli (1815- 1890) fue un político italiano gran amigo de Verdi.

⁵¹³ Después de convivir muchos años juntos, la cantante Strepponi y Verdi habían contraído matrimonio en 1859. Giuseppina será un punto de apoyo importante para Verdi.



Ilustración AIII.2. Giuseppe Verdi, Giuditta Ricordi e Teresa Stolz lungo il viale dei pioppi a Sant'Agata. Leopoldo Metclovitz

ANEXO IV
4 VERSOS EXTRA PARA EL *FINALE* DEL ACTO TERCERO PARA
DESDÉMONA

Propuesta de cuatro versos para Desdémona en la carta de Boito a Verdi el 24 agosto de 1881:

Sole sereno e vivido
Che allieti il cielo e il mare,
Tergi le stille amare
Che sparge il mio dolor!⁵¹⁵

Versos definitivos extraídos de la partitura:

Quel sol sereno e vivido
Che allieta il cielo e il mare
Non può sciugar le amare
Stille del mio dolor!⁵¹⁶

⁵¹⁵ VBC, 294.

⁵¹⁶ VO, 311-315.

ANEXO V
FRASE DE YAGO ENTRE LAS INTERVENCIONES DE OTELO Y EL
CORO (ACTO II)

Frase de Yago entre las intervenciones de Otelo y del coro.

132

va - no so - spet - tar nul - la gio - va. Pria del
thou I'll make a life of su - spi - cion? I will

dub bio l'in - da - gi - ne, do - po il dub - bio la
see - be - fore I doubt, when I doubt I will

pro - va, do - po la pro - va (O -
proce - And on the proof - 'tis

-tel - lo ha sue leg - gi su - pre - me), a - mo - re e ge - lo -
thus that O - thel - lo de - crees - A - way at once with

p *mf* *f*

o

- sia va - dan dis - per - si in - sie - me.
jea - lou - sy and love to - ge - ther!

(con piglio più ardito)
(more frank in manner)

Jago.

Un tal pro - po - sto spez - za di mie lab - bra il sug -
I'm glad, for I can show the love and du - ty I

Lo stesso movimento Allegro moderato. ♩ = 66.

(molto lontano)
(in the garden)

CORO INTERNO.
 Chorus. (outside)

Sopr. I. *pp dolce*
 Do - ve guar - di splen - do - no rag - gi, av - vam - pan
Where - so - e'er thy glan - cessed Bright - ness, hearts must

Sopr. II. III. *pp*
 Do - ve guar - di splen - do - no rag - gi, av - vam - pan
Where - so - e'er thy glan - cessed Brightness, hearts must

Ten. *pp*
 Do - ve guar - di splen - do - no rag - gi, av - vam - pan
Where - so - e'er thy glan - cessed Brightness, hearts must

Bass. *pp*
 Do - ve guar - di splen - do - no rag - gi, av - vam - pan
Where - so - e'er thy glan - cessed Brightness, hearts must

1. *pp*
 - gel - lo. Non parlo ancor di pro - va; pur, ge - ne - ro - so O -
bearyou. I do not speak of proof yet. Look to your wife O -

Lo stesso movimento Allegro moderato. ♩ = 66.

pp
 (Cornamuse) (Bag-pipes)

ANEXO VI
VERSOS Y PARTITURA DEL CREDO DE YAGO

YAGO

Credo in un Dio crudel che m'ha creato
simile a sè e che nell'ira io nomo.

Dalla viltà d'un germe o d'un atomo
vile son nato.

Son scellerato
perchè son uomo;
e sento il fango originario in me.

Si! questa è la mia fè!

Credo con fermo cuor, siccome crede
la vedovella al tempio,
che il mal ch'io penso e che da me procede,
per il mio destino adempio.

Credo che il giusto è un istrion beffardo,
e nel viso e nel cuor,
che tutto è in lui bugiardo:
lagrima, bacio, sguardo,
sacrificio ed onor.

E credo l'uom gioco d'iniqua sorte
dal germe della culla
al verme dell'avel.

Vien dopo tanta irrision la Morte.
E poi? E poi? La Morte è' il Nulla.
È vecchia fola il Ciel.

Allegro sostenuto. ♩ = 96.

lunga (allontanandosi dal verone senza più guardar Cassio che sarà scomparso fra eli alberi)
He comes forward without taking further notice of Cassio who disappears amongst the trees.

Cre - Cru -

Fale.
Allegro sost. ♩ = 96.
all'acca subito

- do in un Dio cru - del che m'ha cre - a - to si - mi - lea se,
- el is he, the God who in his i - muge Has fa - shioned me

e che nel - li - rao no - - - - - mo.
and whom in wrath I wor - - - - - ship.

aspramente

Jago.
Dal - la vil - ta d'un ger - me o d'un a -
From some vile germ of na - ture, some pal - try

pppp

1. *- tò - mo vi - le son na - to.*
a - tom I took mine is - sue;

1. *Son scel - le - ra - - to per - chè son uo - - mo, e sen - to il*
Vile is my tis - - sue, For I am hu - - man. I feel the

1. *fango o - ri - gi - nà - rio in me. Sì! que - st'è la mia*
primal mud - flow of my breed. Yeal! This is all my

1. *tè!*
creed.

f Cre - - - do con fer - mo cuor, *pp* sic - co - me
Firm - - - ly I do be - lieve, *as 'er did*

cre - do la ve - do - vel - la al tem - - pio, che il mal ch'io
woman Who prays be - fore the al - - tar, of eo' - ry

pen - - soe che da me pro - ce - de per mio de - sti - no a -
ill, whether I think or do it, 'Tis Fate that drices me

f - dem - - - pio.
to it.

1. *F* *sf*
 Cre - - - do che il
 Thou ho- nest

1. *pp*
 giu- sto è un i - stri - on bef - far - do e nel vi - - so e nel
 man art but a wret - ched play - er, And thy life — but a

1. *brall.*
 cuor, che tutto è in lui bu - giar - do, la - gri - ma, ba - cio, sguardo,
 part; A lie each word thou say - est tear - drops, kis - ses, pray - er

1. *string. poco a poco.*
 sa - cri - fi - cio ed o - nor. E cre - do
 Are as false as thou art. Man's fortunes

string. poco a poco.

1. *l'uom*
fool

gio - co d'i - ni - qua sor - - te dal
evn from his ear - liest breath The

1. ger - - - me del - la cul - - la
germ - - - of life is fa - shioned

ff *staccato*

1. *al - ver - me del - l'a -*
to feed the worm of

dim. *p*

1. - vel.
death.

ppp

ANEXO VII
ESQUEMA CARACTEROLÓGICO DE LOS PERSONAJES
PRINCIPALES DE *OTELLO*

OTELO

EDAD: 40 años

MOTIVACIÓN: la hipótesis planteada por Yago sobre la posible infidelidad de Desdémona

META: vengar su honor

CARÁCTER: militar, valeroso, heroico, y según se va desarrollando la trama: vulnerable, inseguro, delirante y, finalmente tosco y violento

CONFLICTO: los celos, la duda sobre la fidelidad de su esposa, la búsqueda de la prueba y venganza

FÍSICO: de piel oscura, recio

SOCIOLOGÍA: General de la República Veneciana. Héroe noble y aristocrático

PSICOLOGÍA: vulnerable

DESDÉMONA

EDAD: en plena juventud

MOTIVACIÓN: la duda e incredulidad de su esposo hacia ella

META: demostrar su amor por Otelo

CARÁCTER: bondadosa, casta, resignada

CONFLICTO: ser víctima de los celos infundados de su esposo

FÍSICO: bella, armónica figura

SOCIOLOGÍA: dama veneciana

PSICOLOGÍA: ingenua, simple, devota de Dios

YAGO

EDAD: alrededor de los 28 años

MOTIVACIÓN: el odio que siente por Otelo

META: el fracaso de Otelo

CARÁCTER: perverso, vanidoso, rencoroso, hipócrita, xenófobo

CONFLICTO: el ascenso de Cassio.

FÍSICO: atractivo

SOCIOLOGÍA: alférez, subordinado de Otelo

PSICOLOGÍA: maquiavélico, conspirador, maléfico

CASSIO

EDAD: jovencísimo

MOTIVACIÓN: preservar su estatus

META: conseguir el perdón de Otelo

CARÁCTER: valiente, elegante, presumido, conquistador de mujeres

CONFLICTO: pierde la confianza de su superior

FÍSICO: guapo, fuerte

SOCIOLOGÍA: Capitán de la República Veneciana

PSICOLOGÍA: Sentido de la responsabilidad, aunque con debilidades manifiestas

EMILIA

EDAD: cerca de los 28 años

MOTIVACIÓN: defender a su ama

META: hacer justicia

CARÁCTER: sumisa, temerosa de su esposo. Finalmente muestra su valor destapando la verdad, acusando a su esposo

CONFLICTO: se convierte en cómplice de la trama de su esposo

FÍSICO: atractivo

SOCIOLOGÍA: Dama de compañía de Desdémona, esposa de Yago

PSICOLOGÍA: despierta, lista

ANEXO VIII
VERSOS Y PARTITURA DEL CORO DEL FUEGO
PARTITURA DEL BRINDIS

CHIPRIOTAS

Fuoco di gioia, l'ilare vampa
fuga la notte col suo splendor.

Guizza, sfavilla, crepita, avvampa
fulgido incendio che invade il cor.

Dal raggio attratti vaghi sembianti
movono intorno mutando stuol,
e son fanciulle dai lieti canti,
e son farfalle dall'igneo vol.

Arde la palma col sicomoro,
canta la sposa col suo fedel;
sull'aurea fiamma, sul lieto coro
soffia l'ardente spiro del ciel.

Fuoco di gioia, rapido brilla!

Rapido passa, fuoco d'amor!

Splende, s'oscura, palpita, oscilla,
l'ultimo guizzo, lampeggio e muor.

Fuoco di gioia rapido brilla!

Splende, s'oscura, palpita.

Allegro. $\text{♩} = 120$. (Il fuoco divampa. Il tavernieri illuminano a festa il peripolato)
 (The fire flares up. The drawers of the tavern festively illuminate the arbour.)

Piano accompaniment for the first three systems of the score. The first system has dynamics *f*, *pp*, and *p*. The second system has dynamics *f*, *pp*, and *p*. The third system has dynamics *pp* and *ppp*.

X

CORO.

Soprani. *ff*
 Fuo - co di gio - ia!
 Flame brightly bur - ning!

Contralti. *ff*
 Fuo - co di gio - ia!
 Flame brightly bur - ning!

Tenori I. *ff*
 Fuo - co di gio - ia!
 Flame brightly bur - ning!

Tenori II. *ff*
 Fuo - co di gio - ia!
 Flame brightly bur - ning!

Voci sole.
 Solo voices
 Bassi. *ff*
 Fuo - co di gio - ia, fuo - co di
 Flame brightly bur - ning, flame brightly

X

Vocal and piano accompaniment for the chorus. It includes parts for Soprani, Contralti, Tenori I, Tenori II, Voci sole, and Bassi. The piano accompaniment at the bottom has dynamics *ff*.

p l'i - la - re vampa, fu - ga la not - te,
p *flickering fire,* *That with its splendour*
 l'i - la - re vampa, fu - ga la not - te,
flickering fire, *That with its splendour*
p l'i - la - re vampa, l'i - la - re vampa,
flickering fire, *flickering*
 l'i - la - re vampa, l'i - la - re
flickering fire, *flickering*
 gio - ia!
 burning!

ff fu - ga la not - te col suo splen - dor,
ff *That with its splendour lightens the night,*
 fu - ga la not - te col suo splen - dor,
That with its splendour lightens the night,
 vampa fu - ga la not - te col suo splen - dor,
fire, That with its splendour lightens the night,
 vampa fu - ga la not - te col suo splen - dor,
fire, That with its splendour lightens the night,
 fu - ga la not - te col suo splen - dor,
That with its splendour lightens the night,

pp
 guizza,
Shining

soli il Bassi, *pp*
 sfa - vil - la,
and roaring

sfa - vil - la,
and roaring

pp
 guizza,
Shining

sfa - vil - la,
and roaring

cre - pi - ta, av - vam - pa,
ri - sing up still high - er

cre - pi - ta, av - vam - pa,
ri - sing up still high - er

cre - pi - ta, av - vam - pa,
ri - sing up still high - er

sfa - vil - la,
and roaring

av - - vam - - pa,
still high - - er

cre - pi - ta,
ri - sing up

sfa - vil - la,
and rou - ring

sfa - vil - la,
and rou - ring

guiz - za,
ri - sing

av - - vam
still high - - er

guiz - za, sfa - vil - la, cre - pi - ta, av - - vam - pa
Shining and rou - ring still ri - sing high - er

guiz - za, sfa - vil - la, cre - pi - ta, av - - vam - pa
Shining and rou - ring still ri - sing high - er

guiz - - za, sfa - - vil - - la,
It ri - - ses high - - er

guiz - - za, sfa - - vil - - la,
It ri - - ses high - - er

- pa - - er,
av - - vam
still high - - er

ff *pp*
ff > p

mf
 ful-gi-do in-cen-dio che in-va-de il cor,
Filling the heart with bright rays of light.

mf
 ful-gi-do in-cen-dio che in-va-de il cor,
Filling the heart with bright rays of light.

mf
 sfa-vil-la, av-vam-pa,
It ri-ses high-er

mf
 sfa-vil-la, av-vam-pa,
It ri-ses high-er

-pa-er
 ful-gi-do in-cen-
Filling the bo-

p
 che in-va-de il cor.
with rays of light.

che in-va-de il cor.
with rays of light.

che in-va-de il cor.
with rays of light.

che in-va-de il cor.
with rays of light.

-dio
son che in-va-de il cor.
with rays of light.

Y

4 Soprani I *dolcissimo*

pp

Dal rag-gio at - trat - - ti va - - ghi sem - bian - - ti
Drawn to thy glow - - ing shapes of vague sem - - blance

4 Contralti. *dolcissimo*

pp

Dal rag-gio at - trat - - ti va - - ghi sem - bian - - ti
Drawn to thy glow - - ing shapes of vague sem - - blance

p dolcissimo

4 Tenori I *dolcissimo*

pp

mo - - vo - no in - tor - - no mu - - tan - do stuol,
Hi - - ther and thi - - ther flitt - - ing are seen.

4 Tenori II *dolcissimo*

pp

mo - - vo - no in - tor - - no mu - - tan - do stuol,
Hi - - ther and thi - - ther flitt - - ing are seen.

dolcissimo

4 Soprani II

e son fan - ciul - le dai lie - ti can - ti,
Now to sweet maidens they bear re - semblance

4 Soprani II

e son fan - ciul - le dai lie - ti
Now to sweet maidens they bear re -

leggiero

e son far - fal - le dal - l'i - gneo vol.
And then seem goblins born of the sheen.

can - ti, e son far - fal - le dal - l'i - gneo
semblance And then seem gob - lins born of the

Z

vol. *sheen.*

pp Ar - de la pal - ma
Palm - wood is bur - ning

pp Ar - de la pal - ma col si - co -
Palm - wood is bur - ning und brightly

pp Ar - de la pal - ma
Palm - wood is bur - ning

Z

pp

molto staccato

Ar - de la pal - ma col si - co -
Palm - wood is bur - ning, sy - ca - more

Ar - de la pal - ma col si - co -
Palm - wood is bur - ning, sy - ca - more

col si - co - mo - ro, can - ta la spo - sa
und brightly glowing, List where the lo - ver

- mo - ro, can - ta la spo - sa col suo fe -
glowing, List where the lo - ver sings to his

- ma col si - co - mo -
ning, sy - ca - more glow -

- mo - ro,
glow - ing
 - mo - ro,
glow - ing
 - col suo fe - del, sul - liu - rea fiam - ma,
sings to his love. And on the glad - ness
 - del, sul - liu - rea fiam - ma, sul lie - to
love. And on the glad - ness are soft - ly
 - ro can - ta la spo -
ing List where the lo -
sa

can - ta la spo - sa col suo fe -
List where the lo - ver sings to his
 can - ta la spo - sa col suo fe -
List where the lo - ver sings to his
 sul lie - to co - ro sof - fia l'ar - den - te spi - ro del
are soft - ly blowing Sweet - scented bree - zes, breath from a -
 co - ro sof - fia l'ar - den - te spi - ro del
blowing Sweet - scented breezes, breath from a -
 - sa col suo fe -
ver sings to his

-del, sul - l'au - rea fiam - ma, sul lie - to
love, And on the glad - ness are soft - ly

-del, sul - l'au - rea fiam - ma,
love, And on the glad - ness

ciel, sul - l'au - rea fiam - ma, sul lie - to
voice, And on the glad - ness are soft - ly

ciel, sul - l'au - rea fiam - ma, sul lie - to
voice, And on the glad - ness are soft - ly

-del, sul - l'au - rea fiam - ma, sul lie - to
love, And on the glad - ness are soft - ly

co - ro sof - fia l'ar - den - te spi - ro del
blowing: Sweet - scented bree - zes breath from a -

sul lie - to co - ro sof - fia l'ar - den - te spi - ro del
are soft - ly blowing Sweet - scented bree - zes breath from a -

co - ro sof - fia l'ar - den - te spi - ro del
blo - wing Sweet - scented bree - zes breath from a -

co - ro sof - fia l'ar - den - te spi - ro del
blo - wing Sweet - scented bree - zes breath from a -

co - ro sof - fia l'ar - den - te spi - ro del
blo - wing Sweet - scented bree - zes breath from a -

ciel, sul - l'au - rea fiam - ma, sul si - co -
bove, *f* *And* *on the* *glad - ness* *soft - ly are*

ciel, sul - l'au - rea fiam - ma, sul si - co -
bove, *f* *And* *on the* *glad - ness* *soft - ly are*

ciel, sul - l'au - rea fiam - ma, sul si - co -
bove, *f* *And* *on the* *glad - ness* *soft - ly are*

ciel, sul - l'au - rea fiam - ma, sul si - co -
bove, *f* *And* *on the* *glad - ness* *soft - ly are*

ciel, ar - de la pal - ma col si - co - mo - ro, can - ta la spo - sa col suo fe -
bove, *mf* *Palmwood is burning, sy - camore glowing, List where the lo - ver sings to his*

- mo - ro - sof - fia l'ar - den - te spi - ro del
blo - wing *Sweet - scen - ted bree - zes* *breath from a -*

- mo - ro - sof - fia l'ar - den - te spi - ro del
blo - wing *Sweet - scen - ted bree - zes* *breath from a -*

- mo - ro - sof - fia l'ar - den - te spi - ro del
blo - wing *Sweet - scen - ted bree - zes* *breath from a -*

- mo - ro - sof - fia l'ar - den - te spi - ro del
blo - wing *Sweet - scen - ted bree - zes* *breath from a -*

- del, sul - l'au - rea fiam - ma, sul lie - to co - ro sof - fia l'ar - den - te spi - ro del
Love! And on the gladness softly are blowing Sweet-scented breezes breath from a -

AA 47

ciel. *ff* Fuo - co di gio - ia ra - pi - do
boce. *Flame brightly bur-ning,* *first love's de -*

ciel. *ff* Fuo - co di gio - ia ra - pi - do
boce. *Flame brightly bur-ning,* *first love's de -*

ciel. *ff* Fuo - co di gio - ia ra - pi - do bril - la!
boce. *Flame brightly bur-ning,* *first love's de - sire*

ciel. *ff* Fuo - co di gio - ia ra - pi - do bril - la!
boce. *Flame brightly bur-ning,* *first love's de - sire*

ciel.
boce

AA

bril - la! ra - pi - do pas - sa fuo - co d'a -
sire *Vanish as quick - ly as they a -*

bril - la! ra - pi - do pas - sa fuo - co d'a -
sire *Vanish as quick - ly as they a -*

— ra - pi - do pas - sa fuo - co d'a - mor, ra - pi - do pas - sa fuo - co d'a -
 — *Vanish as quick - ly as they a - rise, Vanish as quick - ly as they a -*

— ra - pi - do pas - sa fuo - co d'a - mor, ra - pi - do pas - sa fuo - co d'a -
 — *Vanish as quick - ly as they a - rise, Vanish as quick - ly as they a -*

ra - pi - do pas - sa fuo - co d'a - mor, ra - pi - do pas - sa fuo - co d'a -
Vanish as quick - ly as they a - rise, Vanish as quick - ly as they a -

tracca
pp
 -mor! Splen - de
rise! Bur - ied
pp
 -mor! palpi - ta
rise! vanished is
pp
 -mor! s'o - scu - ra
rise! in dark - ness
pp
 -mor! o -
rise! the

splen - de
 Bur - ied
 s'o - scu - ra,
 in dark - ness
 pal - pi - ta
 vanished is
 - scil - la,
 fire
 o - scil - la
 the fire
 l'ul - ti - mo
 See, where the
poco cresc.

pp
 Fuo - - - co di
 Flame brightly
pp
 Fuo - - - co di
 Flame brightly
pp
 Fuo - - co di
 Flame bright - - ly
pp
 Fuo - - co di
 Flame bright - - ly
pp
 Fuo - - co di
 Flame bright - - ly
 guiz-zo lam-peggia e muor-
 trembling spark slow-ly dies.
pp
 Fuo - - co di
 Flame bright - - ly
leggiero e staccato
m.s. *m.s.*

gio - - - ia,
 bur - - ning,
 fuo - - - co di
 Flame brightly
 gio - - - io,
 bur - - ning,
 fuo - - - co di
 Flame brightly
 gio - - - ia,
 bur - - ning,
 fuo - - co di
 Flame bright - - ly
 gio - - - ia,
 bur - - ning,
 fuo - - co di
 Flame bright - - ly
 gio - - - ia,
 bur - - ning,
 fuo - - co di
 Flame bright - - ly
m.s. *m.s.*

gio - - - ia
 bur - - - ning,

Splen - de, s'o -
 Fa - nish too

gio - - - in
 bur - - - ning,

Splen - de, s'o -
 Fa - nish too

gio - - - ia ra, pi - do bril - - - la!
 bur - - - ning, First love's de - sire

gio - - - ia ra, pi - do bril - - - la!
 bur - - - ning, First love's de - sire

gio - - - ia ra, pi - do bril - - - la!
 bur - - - ning, First love's de - sire

- scu - - - ra
 quick - - - ly,

Ful - ti - mo
 See, where the

- scu - - - ra
 quick - - - ly,

Ful - ti - mo
 See, where the

pal - - - pi - ta, o - scil - - - la,
 Lost is the splen - - - dour,

pal - - - pi - ta, o - scil - - - la,
 Lost is the splen - - - dour,

pal - - - pi - ta, o - scil - - - la,
 Lost is the splen - - - dour, Ful - ti - mo
 See, where the

guiz - zo lam - peggia
last spark now fli-ckers

guiz - zo e muor
last spark and dies.

lam - peggia
now fli-ckers

lam - peggia
now fli-ckers

guiz - zo e
last spark and

pp

BB

Fuo - - co di gio - ia
Flame brightly bur-ning,

Fuo - - co di gio - ia
Flame brightly bur-ning,

ra - pi - do
First lovers de -

ra - pi - do
First lovers de -

muor.
dies.

ra - pi - do
First lovers de -

f p

ra - - - pi - do pas - sa
 lu - - - nish us quick - ly,
 ra - - - pi - do pas - sa
 lu - - - nish us quick - ly,
 bril - la!
sire
 bril - la!
sire
 bril - lat
sire
 fuo - - - co d'a -
 as they a -
 fuo - - - co d'a -
 as they a -
 fuo - - - co d'a -
 as they a -

f *p* *f* *p*

splen - de, s'o - - scu - - ra, pal - - pi - ta, o.
 Lost is the splen - - dour, spent is the
 splen - - de, s'o - - scu - - ra, pal - - pi - ta, o.
 Lost is the splen - - dour, spent is the
 - mor! splen - - de, s'o - - scu - - ra, pal - - pi - ta, o.
rise. *pp* Lost is the splen - - dour, spent is the
 - mor! splen - - de, s'o - - scu - - ra, pal - - pi - ta, o.
rise. *pp* Lost is the splen - - dour, spent is the
 - mor! splen - - de, s'o - - scu - - ra, pal - - pi - ta, o.
rise. *pp* Lost is the splen - - dour, spent is the

pp *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

pp leggero e staccato

- scil - la, l'ul - ti - mo guiz - zo lam - peg - gia e
fire, — See, where the last spark grows dim and

- scil - la, l'ul - ti - mo guiz - zo lam - peg - gia e
fire, — See, where the last spark grows dim and

- scil - la, l'ul - ti - mo guiz - zo lam - peg - gia e
fire, — See, where the last spark grows dim and

- scil - la, l'ul - ti - mo guiz - zo lam - peg - gia e
fire, — See, where the last spark grows dim and

- scil - la, l'ul - ti - mo guiz - zo lam - peg - gia e
fire, — See, where the last spark grows dim and

muor, lamp - peg - gia, lam - peg - gia
dies, it flickers, it flickers and

muor, l'ul - ti - mo guiz - zo lam - peg - gia e
dies, See, where the last spark grows dim and

muor,
dies,

muor,
dies,

muor,
dies,

muor,
dies,

muor,
dies,

lam - peg-gia, lam - peg-gia
it fli-ckers, it fli-ckers and

lam - peg-gia, lam - peg-gia
it fli-ckers, it fli-ckers and

l'ul - ti - mo quiz - zo lam - peg - gia e
See, where the last spark grows dim and.

(il fuoco si spegne a poco a poco: la bufera è cessata.)
(The fire is slowly dying; the storm has ceased altogether.)

pp

lam - peg-gia e muor,
it flickers and dies.

pp

lam - peg-gia e muor,
it flickers and dies.

muor, lam - peg-gia e muor,
dies, it flickers and dies.

pp

muor, lam - peg-gia e muor,
dies, it flickers and dies.

pp

muor, lam - peg-gia e muor,
dies, it flickers and dies.

(Jago, Roderigo, Cassio e parecchi altri uomini d'arme intorno a un tavolo dove c'è del vino; parte in piedi, parte seduti.)

(Jago, Roderigo, Cassio and some other soldiers are grouped round a table, on which there is wine; some sitting, some standing.)

CC

Jago.

Ro-de-ri-go, be-viam! qua in taz-za, ca-pi-
Ro-de-ri-go, a glass! now's your turn my brave lieu-

Cassio.

(ritirando il bicchiere.)
(moving back his glass)

Non be-vo più. (avvicinando il boccale alla tazza di Cassio.) No.
I drink no more. (drawing the can to the glass of Cassio) No!

-ta- - -no. In-go-in que-sto sor-so.
te- - -nant. Just this our cup to please us.

Jago.

Guarda' oggi impazza tut-ta Cipro! in una notte di gio-ia, dunque...
Listen, there is re-vel in all Cyprus, and the gallants de-sire it. Therefore...

Cassio.

Ces-sa. Già m'ar-de il cer-vel-lo per un nap-po vuo-ta-to.
Leave me! I've drunk but one cup to-night and lo! I'm un-stea-dy.

Si, an-
Yet this

1. *-co - ra be - ver de - vi. Al - le noz - ze d'O - tel - lo e De -*
toast you cannot shrink from; Here's to fair Des - de - mo - na and O -

(alzando il bicchiere e bevendo un poco)
 (raising his glass and sipping at it)

Cassio. **DD**

Es - sa in -
 She's the

1. *-sde - - mo - na!*
the - - - lo!

Sop.

ff

Ev - vi - va!
 Hail them!

Ten.

ff

Ev - vi - va!
 Hail them!

Bassi.

ff

Ev - vi - va!
 Hail them!

DD

ff

0. *-fio - ra que - sto li - - do. Col va - go suo rag - giar chia - ma i*
blossom of this is - - land. To whose bright - beaming glance ev - ry
 (sotto voce a Rodrigo.) **pp**
 (softly to Rodrigo.)

1. *(o ascol - ta.)*
 (You hear him!)

pp

c. co - ri a rac - col - ta. Tu,
heart must sur - rea - der. I -

Roderigo.

Pur mo - de - sta essa è tan - to.
Yet me thinks she's right mod - est.

c. Ja - go, can - te - rai le sue lo - di! Ed
a - go, thou shalt chant now her praises. And

Jago. (piano a Roderigo.) (forte a Cassio.)
(softly to Roderigo) (aloud to Cassio)

(Lo ascol - ta.) lo non so - no che un cri - ti - co.
(You hear him!) I am nought if not cri - ti - cal.

c. el - la d'o - gni lo - de è più bel - la.
for a - bove all praise is her beauty.

Roderigo *a tempo*

(come sopra, a Roderigo, a parte.) (Che te - mi?)
(aside to Roderigo as above) (And wherefore?)

(Ti guar - da da quel Cassio.)
(Be - ware thou of this Cassio.)

58 Presto, tempo doppio.

Jago. *p* *incalzando -*

(Ei fa - vel - la giu con trop - po bol - lor, la ga - gli -
He is hand - some, young, a vo - lu - ble knave, and ve - ry

Presto, tempo doppio.

- sempre - *- piu*

- ar - da gio - vi - nez - za lo spro - na, è un a - stu - to se - dut -
na - ture will in - struct her to love him; He's a sub - tile knave, the

p

Roderigo.

(Eh - hen?)
(What then?)

tor che t'in - gaur - bra il cam - mi - no. Ba - da... S'ei s'in -
wo - man has found him al - rea - dy. List - en... If he

ff

(ai tavernieri)
(calling to attendants)

- ne - bria è per - du - to! Fal - lo ber.) Qua, ra - gaz - zi, del
drinks he is ruined, make him drink.) Ho! ho drawers! some

Allegro con brio. $\text{♩} = 120.$

vi - no!
wine, boys!

Allegro con brio. $\text{♩} = 120.$

(Jago riempie tre bicchieri: uno per sè, uno per Roderigo, uno per Cassio.)
(Jago fills three glasses for himself, Roderigo and Cassio.)

dim.

rit.

(I tavernieri circolano colle anfore.)
(The drawers go round with cans.)

Lo stesso movimento.

p

(a Cassio, col bicchiere in mano; la folla gli si avvicina e lo guarda curiosamente.)
(to Cassio, with his glass in his hand; the crowd draws nears watching them curiously.)

Jago.

l - nuf - fia — l' u - go - la!
Then let — me the ca - na - kia clink! — A

1. *trìn-ca, tra-can-na pri-ma che*
sol-djers but a man, Life's but a

EE

svam-pi-no can-to e bic-chier!
span, Let a soldier drink, then let him drink!

Cassio. (a Jago, col bicchiere in mano)
 (to Jago glass in hand)

Que-sta del pampi-nò ve-ra-ce man-na di va-ghe an-
This is the no-ble wine, Nev-tar so red, That with a mist 'di-

-nu-go-la nebbie il pen-sier. (a tutti)
vise en-shrouds the head. (to all)

Jago.

Chi al-l'e-sca ha
Who once has

1. *mor- -so del di - ti - ram - -bo spa - val - do e' stram - bo...*
kissed it This ma - gin' brink Cannot re - sist - it He

1. *be - va con me, be - va con me, be - va, be - - - va,*
e - - ver must drink, e - - ver must drink, e - - ver, e - ver must drink,

a mezzo voce

1. *be - va, be - - - va, be - - -*
e - - ver, e - ver must drink, e - - -

FF

1. *be - - - - - ver must - va, be - - - va, be - - va,*
- - - - - ver, e - - - ver, e - - ver,

bun legato

ff

strisciando la voce

ppp *f* *cresc.*

Roderigo. *mf*

Chi all' e - sca ha mor - so
 Who once has kissed it

he - va con me.
 e - ver must drink.

CORO.
 S.
 Sop. *mf*
 Chi all' e - sca ha mor - so
 Who once has kissed it

Ten. *mf*
 Chi all' e - sca ha mor - so
 Who once has kissed it

C.
 Bass. *mf*
 Chi all' e - sca ha mor - so
 Who once has kissed it

pp e staccato

del di - ti - ram - - bo spa - val - do e stran - bo
 This ma - gic brink Cannot re - sist it He

del di - ti - ram - - bo spa - val - do e stran - bo
 This ma - gic brink Cannot re - sist it He

del di - ti - ram - - bo spa - val - do e stran - bo
 This ma - gic brink Cannot re - sist it He

del di - ti - ram - - bo spa - val - do e stran - bo
 This ma - gic brink Cannot re - sist it He

f

R. be - - ve con te, be - - ve con te,
e - - - ver must drink, e - - - ver must drink,

L. Be - - va
e - - - ver

f

be - - ve con te, be - - ve con te,
e - - - ver must drink, e - - - ver must drink,

be - - ve con te, be - - ve con te,
e - - - ver must drink, e - - - ver must drink,

be - - ve con te, be - - ve con te,
e - - - ver must drink, e - - - ver must drink,

f *p*

pp

R. be - ve con te, be - ve con te, be - -
e - ver must drink, e - ver must drink, e - -

L. be - - - va, be - va, be - - - va, be - -
e - ver must drink, e - ver, e - ver must drink, e - -

pp *pp* *pp* *pp*

be - ve con te, be - ve con te,
e - ver must drink, e - ver must drink,

be - ve con te, be - ve con te,
e - ver must drink, e - ver must drink,

be - ve con te, be - ve con te,
e - ver must drink, e - ver must drink,

pp

be - ve con te, be - ve con te,
e - ver must drink, e - ver must drink,

64

R. *ff*
e - - ver must drink, e - - ve, be - -
I. *ff*
e - - cer must drink, be - - va, e - -
ff
be - - ve, be - - cer must drink, e - -
ff
be - - e - - ver must drink, e - -

ppp *ff*

cresc. *secca* **GG**

R. *cresc.* *secca* **GG**
- ve, be - - ve, be - ve con te.
e - ver must drink.
(a Roderigo indicando Cassio)
(softly to Roderigo, pointing to Cassio)
- cer, e - - cer, e - ver must drink.
I. *secca* **GG**
(Un al - tro)
(One o - ther)
- ve, be - - ve, be - ve con te.
- cer, e - - cer, e - ver must drink.
- ve, be - - ve, be - ve con te.
- ver, e - - ver, e - ver must drink.

ppp

(a Jago)
(to Jago)
pp
(Un al-tro sor-so e bril-lo egli è.)
(Ove o-ther glass and he must sink.)

R. 

J. 

sor-so e bril-lo egli è.)
glass and he must sink.)

ppp *mf*

Jago.

Il mon-do
The world looks



pal-pi-fa quand'io son bril-to!
all a-rry When I'm im-bi-ing;



m.d.

Sfi-do l'i-ro-
Dri-king I can



- - ni - co Nu - - me e il de - stin!...
 da - fy Fate, and its gibes.

Cassio (bevendo ancora)
(drinking again)

Co - me un ar - mo - ni - co li - u - - to o - scil - - lo; la
 Like au har - mo - - ni - ous lute I re - sound.

gio - - la scal - pi - ta sul mio cam - min!
 Jago, Hap - py and glo - ri - ous the world a - round.

Chial -
 Who

pp

-l'e - - sca ha mor - - so del di - ti - ram - bo spa -
 ouce has kissed it This ma - gic briak, Cannot re -

-val-do e stram - bo be - va con me, be - - va con
sist - - it - - He e - - cer must drink, e - - cer must

mf
me, be - va, be - - va, be - va,
drink, e - cer, e - cer must drink, e - cer,

be - - va, be - - - -
e - cer must drink, e - - - -

pp

con voce soffocata
in a suffocated voice

ff
- va, be - - - va, be - - va,
cer - must drink, e - - - cer, e - - cer,

ff *cresc.*

Rod. *mf* \wedge \wedge \wedge

Chi al - l'e - sca ha mor - so
 Who once has kissed it

be - va con me.
 e - cer must drink.

Sop. *mf* \wedge \wedge \wedge

Chi al - l'e - sca ha mor - so
 Who once has kissed it

Coro. *mf* \wedge \wedge \wedge

Chi al - l'e - sca ha mor - so
 Who once has kissed it

Bassi. *mf* \wedge \wedge \wedge

Chi al - l'e - sca ha mor - so
 Who once has kissed it

pp e staccato

R

del di - ti - ram - - bo spa - val - do e stram - bo
 This ma - gic brink, Cannot re - sist it He

del di - ti - ram - - bo spa - val - do e stram - bo
 This ma - gic brink, Cannot re - sist it He

del di - ti - ram - - bo spa - val - do e stram - bo
 This ma - gic brink, Cannot re - sist it He

del di - ti - ram - - bo spa - val - do e stram - bo
 This ma - gic brink, Cannot re - sist it He

70

con voce soffocata
in a suffocated voice

R. *f* te, drink, be - - - cer must

J. *f* be - - - cer must

con voce soffocata

te. drink, Be - - - cer must

te. drink, *con voce soffocata* Be - - - cer must

te. drink, Be - - - cer must

ppp

R. *ff* *cresc.* *secca* -ve, be - - - ve, be - - - ve, be - ve con
drink, e - - - cer, e - - - cer, e - cer must

J. -va, drink, *ff* *secca* Be - - - ve, be - - - ve, be - ve con
e - - - cer, e - - - cer, e - cer must

-ve, he - - - ve, be - - - ve, be - ve con
drink, e - - - cer, e - - - cer, e - cer must

-ve, be - - - ve, be - - - ve, be - ve con
drink, e - - - cer, e - - - cer, e - cer must

ff *secca*

te! drink! (a Roderigo) (to Roderigo) (Un al - tro) (One o - ther

pp (a Jago) (to Iago)

(Un al - tro sor - so e bril - loe - gli è!)
(One o - ther glass and he must sink.)

te! drink!

te! drink!

te! drink!

ppp

II

sor - so e bril - loe - gli è!)
glass and he must sink.)

II

pp

Jago.

Fug - - - gan dal
From - - - this good

Cassio. *(interrompendo)*
(interrupting)

In fon - - do al - l'a - ni - ma cia -
My heart _____ lies o - pen to _____

vi - - vi - do nap - - poi co - dar - di...
com - pa - ny cow - - ards a - caut!

(beve)
(he drinks)

- scan - mi - guardi!... Non _____
ev' - ry good fel-low! /

(interrompendo) che in cor - - na - - scon - do - no fro-di...
(interrupting) Whose bo - - som treach' - rous - - ly...

m. d. *m. s.*

trouca *(barcollando)*
(lolling)

te - mo, non te - mo il ver... non _____ temo il
do - not fear, not I... I _____ do not

Chi al - l'e - - sca ha mor... del
Who ouce has kissed... This

pp e molto staccato

ver... non — temo il ver... non — temo il
fear, I — do not fear, I — do not

di - - ti - - ramb... Be - vi con me,
ma - gie brink... a - cer must drink,

mf
sempre p

ver... non — temo il ver... e be - -
fear. I — do not fear, While driu - -

be - - vi con me. Ah!
e - - cer must drink. Ah!

Sop.

Ten. (La metà del Coro.) (Half the chorus.) (ridendo) Ah, ah!
(laughing) Ah, ah!

Bassi. Ah, ah!
Ah, ah!

pp
mf
p

C. *vo e be - - - vo e be - - - vo e*
king, drin - - - king, drin - - - king, drin...

J. *be - - - - vi, be - - - - vi con*
e - - - - cer, e - - - - cer must

ah, ah, ah, ah, ah, ah, ah, ah,
 ah, ah, ah, ah, ah, ah, ah, ah,

ah, ah, ah, ah, ah, ah, ah, ah,
 ah, ah, ah, ah, ah, ah, ah, ah,

cresc.

C. *Del*
The

J. *me.*
drink.

Tutti.

ah, ah, ah, ah, ah, ah, ah,
 ah, ah, ah, ah, ah, ah, ah,

Tutti.

ah, ah, ah, ah, ah, ah, ah,
 ah, ah, ah, ah, ah, ah, ah,

Tutti.

ah, ah, ah, ah, ah, ah, ah,
 ah, ah, ah, ah, ah, ah, ah,

f

JJ (vorrebbe ripetere il primo motivo, ma non si sovviene)
(he tries to repeat the first theme but cannot remember it)

ca - - - li - - ce... Del
bea - - ker's brim - ming... The

pp

(a Roderigo) (E - gli è bria - co fra - di - cio. Ti
(to Roderigo) (He is as drunk as man can be. Now

JJ

pp

ca - - li - - ce... glor-li...
bea - ker is... brimming...

scuo-ti, lo trasci-na a con - te - sa; è pronto al - l'i - ru, t'offen-de -
hie thee To provoke him to rum-bel; he's rash in cho-ler And he may

(gli altri ridono di Cassio)
(they laugh at Cassio)

(la metà del Coro) Ah, ah!
(half the chorus) Ah, ah!

pp

Ah, ah!
Ah, ah!

(ripiglia, ma con voce soffocata)
(he resumes, but in a suffocated voice)

Del ca - - - li - -
The bea - - ker's brim -

-rà... ne se-gui-rà tu - mul-tol Pen - sa che puoi co -
strike and thus some tumult fol - low. Then shall thou cry a

-ce... ming - - - gl'or - li... brimming...
- sì del lie - to O - tel - lo tur - bar la pri - ma vi - gi - lia d'a -
mu - ti - ny and there - by dis - turb The Moor in the arms of his

glor - li... s'im - - - - - por... s'im -
Rod. *brimming...* *With* *rob -* *with*
risoluto

(Ed è ciò che mi spin - ge.)
(Trust in me for the is - sue.)

-mor!)
love.)

ah, ah, ah, ah, ah!
ah, ah, ah, ah, ah!
ah, ah, ah, ah, ah!
ah, ah, ah, ah, ah!

(Rit. with the 1st Tenor.)
(Rit. col 1^{mo} Tenore.) **ff** Be - vi, be - vi con me, be - vi,
ff E - cer, e - cer must drink, e - cer,
Be - vi, be - vi con me, be - vi,
ff E - cer, e - cer must drink, e - cer,
Be - vi, be - vi con me, be - vi,
E - cer, e - cer must drink, e - cer,

be - vi con me, be - vi, be - vi, be - vi,
e - cer must drink, e - cer, e - cer, e - cer,
be - vi con me, be - vi, be - vi, be - vi,
e - cer must drink, e - cer, e - cer, e - cer,
be - vi con me, be - vi, be - vi, be - vi,
e - cer must drink, e - cer, e - cer, e - cer,

Jago.

Be - vi, be - vi, be - vi,
 E - cer, e - cer must drink, e - cer,

be - vi. Be - vi con me,
 e - cer, e - cer must drink,

be - vi. Be - vi con me,
 e - cer, e - cer must drink,

be - vi. Be - vi con me,
 e - cer, e - cer must drink,

mf

be - vi, be - vi,
 e - cer must drink, e - cer must drink, *ppp*

be - vi con me. be - vi con me,
 e - cer must drink, e - cer must drink, *ppp*

be - vi con me, be - vi con me,
 e - cer must drink, e - cer must drink, *ppp*

Bassi II
 be - vi con me, be - vi con me,
 e - cer must drink, e - cer must drink, *ppp*

Bassi III
 be - vi con me, be - vi con me,
 e - cer must drink, e - cer must drink, *ppp*

pp

Cassio. *ff*

Be - - vo, be - vo, be-vo con
e - - cer, e - cer, e - cer must

cer must drink, be - - vi, be - vi, be-vi con
e - - cer, e - cer, e - cer must

be - - vi, be - vi.
e - - cer, e - cer.

cer must drink, be - - vi, be - vi, be-vi con
e - - cer, e - cer, e - cer must

Tutti. *ff*

cer must drink, be - - vi, be - vi, be-vi con
e - - cer, e - cer, e - cer must



(Tutti bevono)
(All drink.)

te.
drink.

me.
drink.

(Tutti bevono)
(All drink.)

me.
drink.

me.
drink.



gui - - - sa Cas-sio pre-lu - dia al son-no.
 pro - - - logue That goes be-fore his sleeping.

Cassio.

Mon. An - dia - mo ai ba - lu -
 Who fol - lows to the

O - tel - lo il sap - pia.
 The Moor should know it!

ROD. - ar - di... Chi
 bastion? Who

Ten. Ah! ah! ah! ah!
 Ah! ah!

Bassi. Ah! ah!
 Ah! ah!

CORO.
 CHORUS.

C
ri - de? *laughs there?* Ba - - da al - le tue *Knave, thee I will*

R
(provocandolo)
(provoking him)
Ri - do d'un eb-bro...
I laugh at drunkards

(scagliandosi contro Rodrigo)
(pushing against Rodrigo)

C
spal - le! *punish!* Fur - fan - te! *Take this thou!* *(difendendosi)*
(defending himself)

R
Bri - a - - - co ri -
Thou vil - - - lai - nous

C
Mar - ra - - - no! Nes - sun più ti
Thou vil - - - lain! No mer - - cy shall

R
- bal - do!
drunkard!

MM

c. *sul-va. save thee.*
Mon. (separandoli a forza e dirigendosi a Cassio) (separating them, to Cassio)

Fre - na - - te la ma - - no, si - gnor, ve ne
 Peace, peace, good lieu - te - - nant, no blood - shed I

MM

p

c. *(a Montano) (to Montano)*

Ti spac - - co il ce - rè - - bro se qui t'in - ter -
 I'll knock out your brains, if you dare thus to

M. *pre-go. pray you.*

poco cresc.

c. *-po - ni. thwart me.* D'un e - -
 I tip - -

M. Pa - ro - - le d'un e - bro...
 Come, come, you are tip - sy.

f

NN

(sguainando la spada. Montano s'arma anch'esso. Assalto furibondo. La folla 'si ritrae.)
 (Cassio draws his sword, as does also Montano. Furious onslaught. The crowd move away.)

bro?!
 - - - sy!

Jago. (a parte a Roderigo)
 (aside to Roderigo)

NN (Va al por-to, con quanta più)
 (Now hasten with all that of

pos-sa ti re-sta, gri-dan-do: som-mossa! som-mossa! Va!
 speed thou canst summon, Go crying: a ri-ot! a ri-ot! Help!

spar-gi il tu-mul-to, l'or-ror; le cam-pa-ne ri-suo-ni-no a
 Thus spread the tu-mult a-broad; Let them ring all the bells in the

(Roderigo esce correndo.)

(Exit Roderigo running.)

(Jago si rivolge rapidamente ai due combattenti.)

(Jago turns rapidly to the two antagonists.)

stór-mo.) Fra - tel - li! l'im - ma - ne con - flit - to ces -
for - tress.) I pray you, Mon - ta - no - good Cas - sio cease

cresc.

mf

00

- sa - te! Ciel! già gronda di sangue Mon -
figh - ting! (molte donne del coro) Zounds! Mon - ta - no is bleeding, is
(many women of the chorus)

00

(fuggendo) Fug - giam! 8
(flying) A - way!

- ta - no! Tenzon fu - ri - bonda! Tre - gua!
dy - ing! Oh, ter - ri - ble combat! Res - cue!

(altre donne del coro) Fug - giam!
(other women of the chorus) A - way!

Fug - giam!
A - way!

ff

tre-gua!
res-cue!

Nes - sun più raf-
There's nought to al -

S'uc - ci - do - no!
Their blood is up!

S'uc - ci - do - no!
Their blood is up!

Ten.
Tre - gua!
Res - cue!

tre - gua!
res - cue!

pa - - - ce!
peace!

Bassi.
Tre - gua!
Res - cue!

tre - gua!
res - cue!

pa - - - ce!
peace!

(to the bystanders)
(agli astanti)

-fre - na quel nem - bo pu - gna - ce!
lay now their mur - de - rous fe - ry!

Si gri - - di l'al -
Ho! call au a -

-lar - me!
la - rum!

Sa - ta - - na gl'in - va - de!!
The de - - vil is rampant!

Al - l'ar - -
A - la - -

Al - l'ar - -
A - la - -

ff (Campane a stormo)
(alarum bells)

(continua il combattimento)
(the fight continues)

(Donne fuggendo ed altre entro le scene)
(The women who run away and others behind.)

Soc - cor-so!
A res-cue!

Soc - cor-so!
A res-cue!

Soc - cor-so, soc - cor-so!
a res-cue, a res-cue!

Soc - cor-so!
A res-cue!

Soc - cor-so!
a res-cue!

-mi! al-lar - - mi!
rum! a - la - - rum!

Soc - cor-so! al-lar - -
A res-cue! a - la - -

-mi! al-lar - - mi!
rum! a - la - - rum!

Soc - cor-so! al-lar - -
A res-cue! a - la - -

Soc - cor - - -
A res - - -

Soc - cor-so!
A res-cue!

soc - cor-so! soc - cor - - -
a res-cue, a res - - -

Soc - cor-so!
A res-cue!

soc - cor - - -
a res - - -

-mi! al-lar - - mi!
rum! a - la - - rum!

Soc - cor - - -
A res - - -

-mi! al-lar - - mi!
rum! a - la - - rum!

Soc - cor - - -
A res - - -

Scena II.
Scene II.

89

Otello *(seguito da genti con fiaccole)*
(followed by men bearing torches)

Allegro sostenuto. $\text{♩} = 100.$
lunga pausa

Ab - bas - - so... le spa - - de!
Ho, down with your rea - pous!

- sol!
- cue!

- sol!
- cue!

- sol!
- cue!

- sol!
- cue!

- sol!
- cue!

Allegro sostenuto. $\text{♩} = 100.$
lunga pausa

(Cessano le campane)
(The bells stop ringing.)

(i combattenti s'arrestano)
(the fight ceases)

(le nubi si diradano a poco a poco)
(the clouds are gradually dispersing)

O - là! che avvien? Son io fra i Sa - ra -
Why how! now ho! from whence a - ri - seth

sostenuto

-ce-ni? O la turche - sca rabbia è in voi tras-fu-sa da sbranar-vi l'un
this? Are we turrid Turks, and to ourselves do that Which heaven's mercy has

ANEXO IX
VERSOS Y PARTITURA DEL JURAMENTO DE OTELO

OTELLO

Ah! Mille vite gli donasse Iddio!
Una è povera preda al furor mio!
Jago, ho il cor di gelo.
Lungi da me le pietose larve!
Tutto il mio vano amor esalo al cielo,
guardami, ei sparve.
Nelle sue spire d'angue
l'idra m'avvince!
Ah! sangue! Sangue! Sangue!

(s'inginocchia, solenne)

Si, pel ciel marmoreo giuro!
Per le attorte folgori!
Per la Morte e per l'oscuro mar sterminator!
D'ira e d'impeto tremendo presto fia
che sfolgori questa man

(levando le mani al cielo)

ch'io levo e stendo!

*(fa per alzarsi Jago lo
trattiene inginocchiato
s'inginocchia anch'esso)*

JAGO

Non v'alzate ancor!
Testimon è il Sol ch'io miro,
che m'irradia e inanima
l'ampia terra e il vasto spiro

del Creato inter,
che ad Otello io sacro ardenti,
core, braccio ed anima
s'anco ad opere cruenti
s'armi il suo voler!

JAGO, OTELLO

(alzando le mani al cielo come chi giura)

Si, pel ciel marmoreo giuro!

Per le attorte folgori!

Per la Morte e per l'oscuro mar sterminator!

D'ira e d'impeto tremendo presto fia

che sfolgori questa man ch'io

levo e stendo!

Dio vendicator!

L Allegro agitato. ♩ = 132.

Otello.
Ah! mil - le vi -
Ah! that the slave -

Cas - sio.
Cas - sio.

L Allegro agitato. ♩ = 132.

con forza
te gli do - nas - so Id - di - o!
had for - ty thou - sand lives!

U - na è po - ve - ra pre - da al fu - ror mi -
One is all too weak for my re - venge

Più mosso. ♩ = 152.

- o!! Ja - - go, ho il cor di
Lis - - ten to u. - I -

Più mosso. ♩ = 152.

0. *g*
 go - lo. Lun - gi da me le pi - e - to - so
 a - go. My fon - dest love thus do I blow to

0. lar - ver. Tut - to il mio va - no a -
 hea - ven. Rise now black ven - e - dance

pp *sempre p*

0. - mor e - sa - lo al cie - lo,
 from thy hol - low ca - vern.

0. guar - da - mi, ei spar - ve:
 Look on me! 'Tis gone! —

cresc. poco a poco

Nel - le sue spi - ro d'an - gue li - dra m'av -
Field up, oh luce, thy crown to ty - ran - nous

M
 - vin - cel Ah! sangue! sangue! sangue!
hate! Oh blood! blood! blood!

M
ff *rit.*

Molto sostenuto. $\text{♩} = 69.$
(s'inginocchi) (he kneels) *solenne*

Molto sostenuto. $\text{♩} = 69.$
 Si, pel ciel marmo - reo
Wil - ness yon - der mar - ble

dim. *p* *p*

giu - ro! Per le at - tor - te fol - go - rit
heu - ven, And the - ter - nal lights a - bove,

0. Per la Mor - te e per lo - scu - ro mar ster - mi - na -
And the e - - lements that clip us round a -

- tori! Di - ra e d'im - - - pe - to - tre -
bout! Ne - ver shall - - - cease my

ppp

0. - men - do pre - - - sto fla cho
ha - - tred, ne - - - ver end My

(levando le mani al cielo)
(he lifts up his hands)

0. sfol - - go - ri que - sta man ch'io le - vo e
wrath, un - fil this hand hath wrought my

cresc. *mf*

N

(fa p-r alzarsi, Jago lo trattiene ingiucchiato)
 (is about to rise; Jago holds him down)

0. sten - dol.
 ten - geance! (s'inginocchia anch'esso)
 (kneels himself)

Jago. Non v'al - za - 'te an - cor! Te - sti -
 Niy, u - rise not yet! Wit - ness

N

1. *legato*

- mon _____ è il Sol ch'io mi - - - ro,
 Sun _____ which us il - lu - - - mines,

1. che _____ m'ir - ra - dia e inna - - ni - ma, _____ l'am - pia
 Earth _____ on which we live, you am - - - biant

dim.

1. *ter - - - ra e il va - sto spi - - - ro the*
Air In which we breathe

The first system consists of a vocal line in bass clef and a piano accompaniment in grand staff. The vocal line has a long note with a fermata, followed by a melodic phrase. The piano accompaniment features a dense texture of chords and moving lines in both hands.

1. *del - - - - - Cre - a - to in - ter, che ad O -*
all - - - - - Cre - a - tor's breath, Wit - ness

The second system continues the vocal and piano parts. The vocal line has a fermata on the word 'del'. The piano accompaniment maintains its complex harmonic structure.

1. *ppp cupo*
- tel - - - lo lo sa - cro ar - den - - ti, give
that I - a - - go doth

string. a poco a

The third system includes a dynamic marking of *ppp cupo* above the vocal line. The piano accompaniment has a marking of *string. a poco a* below it. The vocal line has a fermata on 'tel'.

1. *cresc.*
co - - - re, brac - cio ed a - - ni - ma s'an - co ad
up His wil, his hands, his heart to

poco cresc.

The fourth system features a *cresc.* marking above the vocal line and *poco cresc.* below the piano accompaniment. The vocal line has a fermata on 'co'.

o - pe - re cru - en - ti
 wronged O - thel - lo's ser - vice.

cresc.

s'ar - mi il suo vo - ler!
 Let him but com - mand!

f *allarg.*

Otello (alzando le mani al cielo come chi giura)
 (both raising their hands as for a solemn oath)

f Si, pel ciel mar.mo - reo
 Wit ness yon - der mar - ble

f Si, pel ciel mar.mo - reo
 Wit ness yon - der mar - ble

A Tempo

stentate *ff*

0. giu - ro! per le at - tor - te
 sea - ven, And the ter - nal

J. giu - ro! per le at - tor - te
 sea - ven, And the ter - nal

0. fol go - ri! per la
 lights a - bove, And the

J. fol go - ri! per la Mor - tee per l'o -
 lights a - bove, And the e - le - ments, the

0. Mor - te e per l'o - scu - ro mar ster - mi - na -
 e - le - ments that clip us round a -

J. - scu - ro, per l'o - scu - ro mar ster - mi - na -
 e - le - ments that clip us round a -

0. *-tor, D'i - ra e d'im - pe - to tre -*
bout! Ne - ver shall cease my

1. *-tor, D'i - ra e*
bout! Ne - ver

my
sempre incalz. poco a poco

0. *-men do pre - sto fia che*
ha tred, 3 3 3 ne - ver end my

d'im - pe - to tre - men - do
shall cease my ha - tred,

0. *sfol - go - ri que - sta man ch'io le - vo e sten -*
wrath un - til this hand hath wrought my ven -

1. *pre - sto fia che sfol - go - ri,*
ne - ver end my wrath

0. *P*
 -do, *geance.* pre - sto fia che
Ne - ver more *my*

J. pre - - - sto fia che sfol - - - go - ri que - sta
Ne - - - ver end my wrath un - til this

0. *P*
sf
 sfol - go - ri que - sta
wrath shall end fill - - - this

J. man, que - sta man ch'io le - vo e sten - - -
hand, till this hand hath wrought my ven - - -

0. man ch'io le - vo e
hand hath wrought - my

J. -do, ch'io le - vo e
-geance, hath wrought - my

0. *sten - do. vengeance!* Dio ven - di - ca -
So help me

1. *sten - do. vengeance!* Dio ven - di - ca -
So help me

0. *- tor! God!*

1. *- tor! God!*

pesante

Fine dell' Atto secondo.
End of the second Act.

ANEXO X
PARTITURA DEL CORO MIXTO Y CORO DE NIÑOS QUE
ACOMPaña A DESDÉMONA (ACTO II)

- sia va - dan dis - per - si in - sie - me.
 jea - lou - sy and love to - ge - ther!

(con piglio più ardito)
 (more frank in manner)

Jago.

Un tal pro - po - sto spez - za di mie lab - bra il sug -
 I'm glad, for I can show the love and du - ty I

Lo stesso movimento Allegro moderato. ♩ = 66.

CORO INTERNO.
Chorus. (outside)

P (molto lontano)
 (in the garden)

Sopr. I. *pp dolce*
 Do - ve guar - di splen - do - no rag - gi, av - vam - pan
 Where - so - e'er thy glau - cesshed Bright - ness, hearts must

Sopr. II. III. *pp*
 Do - ve guar - di splen - do - no rag - gi, av - vam - pan
 Where - so - e'er thy glau - cesshed Brightness, hearts must

Ten. *pp*
 Do - ve guar - di splen - do - no rag - gi, av - vam - pan
 Where - so - e'er thy glau - cesshed Brightness, hearts must

Bass. *pp*
 Do - ve guar - di
 Where - so - e'er thy

1. *pp*
 - gel - lo. Non parlo ancor di pro - va; pur, ge - ne - ro - so O -
 bear you. I do not speak of proof yet. Look to your wife O -

P Lo stesso movimento Allegro moderato. ♩ = 66.

pp
 (Cornamuse) (Bag-pipes)

cuo - ri, do - ve pas - si scen - do - no nu - vo - le di
meet thee. Whereso - e'er thy foot - steps tread Flow'rs spring up to

cuo - ri, do - ve pas - si scen - do - no nu - vo - le di
meet thee. Whereso - e'er thy foot - steps tread Flow'rs spring up to

splen - do - no rag - gi, av - vam - pan
glan - ces shed Bright - ness, hearts must

splen - do - no rag - gi, av - vam - pan
glan - ces shed Bright - ness, hearts must

sottovoce
 - tel - lo, vi - gi - la - te, so - ven - ti le o - neste e ben cre - a - te co -
thello, watch her close - ly, Too of - ten are free and noble natures, like

fio - ri. Qui fra gigli e ro - se co - me a un ca - sto al -
greet thee. Rose and li - ly bringing We ap - proach thy

fio - ri. Qui fra gigli e ro - se co - me a un ca - sto al -
greet thee. Rose and li - ly bringing We approach thy

cuo - ri. do - ve pas - si scen - do -
meet thee. Where - so - e'er thy foot - steps

cuo - ri. do - ve pas - si scen - do -
meet thee. Where - so - e'er thy foot - steps

sottovoce
 - sci - en - ze non ve - do - no la fro - de: vi - gi - la - te. Scru - ta - te le pa - ro - le di De -
yours abused by falsehood and deception. Watch her close - ly! Observe her well with Cassio. One un -

- ta - re, pa - dri, bim - bi, spo - se ven-gono a can-
 shrine, Old and young are sin - ging, and our songs are

- ta - re, pa - dri, bim - bi, spo - se ven-gono a can-
 shrine, Old and young are sin - ging and our songs are

- no nu - vo - le di fio -
 tread Flowers spring up to greet

- no nu - vo - le di fio -
 tread Flowers spring up to greet

1. - sde-mo-na, un det-to può ri-con-dur la fe-de, può afferma - re il so-
 guardel word, Oungesture way to your faith re-store you, Or con-firm your su-

- tar.
 thine.

- tar.
 thine.

- ri.
 thèe.

- ri.
 thèe.

(come prima sottovoce)
 (softly as before)

2. - spet - to. Ec - co - la... vi - gi - la - te.
 spi - cion. Here she is. Watch her close - ly!

p con eleganza

(Si vede ricomparir Desdemona nel giardino, dalla vasta apertura del fondo: essa è circondata da donne dell'isola, da fanciulli, da marinai cipriotti e albanesi, che si avanzano e le offrono fiori e rami fioriti ed altri doni. Alcuni s'accompagnano, cantando, sulla *guzla* (una specie di mandòla), altri hanno delle piccole arpe ad armacollo.)
 (Desdemona is seen to return to the garden through the large opening at the back; she is surrounded by women, children, and Cypriot and Albanian sailors, who come forward in turn offering her flowers and other gifts. They sing, accompanying themselves, some on the *guzla* (a kind of mandolin) and others on small harps.)

pp

Do - ve guar - di splen - do - no rag - - gi, av - vam - pan
 Where - so - e'er thy glances shed Bright - - ness, hearts must

pp

Do - ve guar - di splen - - do - no rag - gi, av - vam - pan
 Where - so - e'er thy glan - - ces shed Brightness, hearts must

8 Tenori *pp*

Do - - ve guar - - di
 Where - so - - e'er thy

6 Bassi *pp*

Do - - ve guar - - di
 Where - so - - e'er thy

pp dolciss.

cuo - ri, do - ve pas - si scen - do - no nu - vo - le di
 meet thee Where - so - e'er thy foot - steps tread, Flow'rs spring - up - to
 cuo - ri, do - ve pas - si scen - do - no nu - vo - le di
 meet thee Where - so - e'er thy foot - steps tread, Flow'rs spring up to
 splen - do - no rag - gi, av - vam - pan
 glau - ces shed Bright - ness, hearts must
 splen - do - no rag - gi, av - vam - pan
 glau - ces shed Bright - ness, hearts must

fio - ri. Qui fra gi - glie ro - se co - me a un ca - sto al -
 greet thee. Rose and li - ly brin - ging We ap - proach thy
 fio - ri. Qui fra gi - glie ro - se co - me a un ca - sto al -
 greet thee. Rose and li - ly brin - ging We ap - proach thy
 cuo - ri, do - ve pas - si scen - do -
 meet thee Where - so - e'er thy foot - steps
 cuo - ri, do - ve pas - si scen - do -
 meet thee Where - so - e'er thy foot - steps

- ta - re, pa - dri, bim - bi, spo - se ven - go - no a can -
 shrine — Old and young are sin - ging, And our songs are

- ta - re, pa - dri, bim - bi, spo - se ven - go - no a can -
 shrine — Old and young are sin - ging, And our songs are

- no nu - vo - le di fio -
 tread — Flow'rs spring up to greet —

- no nu - vo - le di fio -
 tread — Flow'rs spring up to greet —

Fanciulli. (spargendo al suolo fiori di giglio.) **R**
Children. (strewing lilies on the ground.)

T'of - fra - - mo il
 We bring thee

- tar. Men - tre al - l'au - ra
 thine. Ri - sing e - - cer

- tar. Men - tre al - l'au - ra
 thine. Ri - sing e - - cer

- ri. Men - tre al - l'au - ra
 thee. Ri - sing e - - cer

- ri. Men - tre al - l'au - ra
 thee. (mandolini e chitarre)
 (Mandolines and guitars)

morendo

F. Cb.

gi - - glio so - a - - ve stel — che in man de - -
 li - - lies on sten - der stem, — in heu'n the

vo - la, vo - la lie - ta la can - zon, men - tre al - l'au - ra vo - la
 high - er, high - er Sounds our song a - far. Ri - sing e - cer high - er

vo - la, vo - la lie - ta la can - zon, men - tre al - l'au - ra vo - la
 high - er, high - er Sounds our song a - far. Ri - sing e - cer high - er

vo - la, vo - la lie - ta la can - zon, men - tre al - l'au - ra vo - la
 high - er, high - er Sounds our song a - far. Ri - sing e - cer high - er

vo - la, vo - la lie - ta la can - zon, men - tre al - l'au - ra vo - la.
 high - er, high - er Sounds our song a - far. Ri - sing e - cer high - er

F. Cb.

- gnan - go - li fu as - sun - - to in ciel — che ab - bel - - la il
 hand of an - gels Prof - fers them — Stream — with their

lie - ta, vo - la lie - ta la can - zon, la canzon, l'a - gi - le man -
 e - cer high - er Sounds our song, our song a - far, With our voi - ces

lie - ta, vo - la lie - ta la can - zon, la canzon, l'a - gi - le man -
 e - cer high - er Sounds our song, our song a - far, With our voi - ces

lie - ta, vo - la lie - ta la can - zon, la canzon, l'a - gi - le man -
 e - cer high - er Sounds our song, our song a - far, With our voi - ces

lie - ta, vo - la lie - ta la can - zon, la canzon, l'a - gi - le man -
 e - cer high - er Sounds our song, our song a - far, With our voi - ces

F. Ch.

ful - gi - do man - to e la gon - na del - la Ma -
 pe - tals Our la - dy's gown is, Her sa - cred

- dò - la, fa - gi - le man - dò - la ne ac - com - pa - gna il suon, ne accom - pa -
 - blen - ding, With our voi - ces blen - ding Ci - ther and gui - tar, Yea the ci -

- dò - la, fa - gi - le man - dò - la ne ac - com - pa - gna il suon, ne accom - pa -
 - blen - ding, With our voi - ces blen - ding Ci - ther and gui - tar, Yea the ci -

- dò - la, fa - gi - le man - dò - la ne ac - com - pa - gna il suon, fa - gi - le man -
 - blen - ding, With our voi - ces blen - ding Ci - ther and gui - tar, With our voi - ces

- dò - la, fa - gi - le man - dò - la ne ac - com - pa - gna il suon, — ne ac - com -
 - blen - ding, With our voi - ces blen - ding Ci - ther and gui - tar, — Ci - ther

F. Ch.

- do - na e il san - to vel
 crown is gemmed with their light.

ther and gna il suon.
 and gui - tar.

ther and gna il suon.
 and gui - tar.

- dò - la ne ac - com - pa - gna il suon.
 blen - ding Ci - ther and gui - tar.

- dò - la ne ac - com - pa - gna il suon.
 blen - ding Ci - ther and gui - tar.

- pa - gna il suon.
 and gui - tar.

Un poco più animato.

F. Ch.

Men - - - tre al - - - l'au - - ra
 Ri - - - sing e - - cer

Men - - - tre al - - - l'au - - ra
 Ri - - - sing e - - cer

Men - - - tre al - - - l'au - - ra
 Ri - - - sing e - - cer

(offrendo a Desdemona dei monili di corallo e di perle.)
 Baritoni. (offering Desdemona necklaces of corals and pearls.)

A te - - - le - - - por - po - re,
 To thee - - - we - - - prof - - - fer The

Un poco più animato.

leggierissimo

F. Ch.

vo - - - la lie - - - Sounds
 high - - - er Sounds

vo - - - la lie - - - Sounds
 high - - - er Sounds

vo - - - la lie - - - Sounds
 high - - - er Sounds

le - - - per - le e gli o - - stri nel - - la vo -
 ri - chest pearls and co - - rals, Which we have

F. Ch.

- ta la can - zon,
 our song a - - far,
 - ta la can - zon,
 our song a - - far,
 - ta la can - zon,
 our song a - - far,
 - ra - gi - ne còl - ti del mar.
 de - ly ga - ther'd Deep in the sea.

F. Ch.

la - gi - le man - dò -
 With our coe - ces ben -
 la - gi - le man - dò -
 With our coe - ces ben -
 la - gi - le man - dò -
 With our coe - ces ben -
 Vo - gliam De - sde - mo - na coi do - ni
 Then Des - de - mo - na Like the fai - rest

F. Ch.

- la ne ac - - com - pa - gna
 ding The ci - - ther and gui - - tar

- la ne ac - - com - pa - gna
 ding Ci - - ther and gui - - tar

- la ne ac - - com - pa - gna
 ding The ci - - ther and gui - - tar

ne ac - com - pa - gna il suon
 Ci - ther and gui - tar

no - - - stri co - - me u - n'im - ma - gi - ne
 i - - - mage With all our trea - - sures

F. Ch.

il suon, ne ac - - com - -
 The ci - - - ther, the

il suon, ne ac - - com - -
 The ci - - - ther, the

il suon, ne ac - - com - -
 The ci - - - ther, the

sa - - cre a - dor - nar, co - - me u - n'im -
 Crow - - ning are we. With all our

S

F. Ch.

-pa - - gna il suon. (spargendo fronde e fiori)
 ci - - ther and gui - - tar. (strewing leaves and flowers)

-pa - - gna il suon. **A**
 ci - - ther and gui - - tar. For

-pa - - gna il suon. **A**
 the light gui - - tar. For

-ma - gi - ne sa - - cra a - dor - nar.
 ri - chest trea - sures Crow - ning are we.

S

Ancora più animato. $\text{♩} = 76$.

pp *accompaniando*

F. Ch.

Men-tre all'au - ra vo - la, men-tre al - l'au - ra vo - la lie - ta, vo - la
 Ri - sing e - cer high - er, ri - sing e - cer high - er, e - cer high - er

te, a te la flo - - ri - da
 thee, for thee we ga - - ther it sweet

te, a te la flo - - ri - da
 thee, for thee we ga - - ther it sweet

accompaniando *mp*

Men-tre all'au - ra vo - la, men-tre al - l'au - ra vo - la lie - ta, vo - la
 Ri - sing e - cer high - er, ri - sing e - cer high - er, e - cer high - er

pp

Men-tre all'au - ra vo - la, men-tre al - l'au - ra vo - la lie - ta, vo - la
 Ri - sing e - cer high - er, ri - sing e - cer high - er, e - cer high - er

Ancora più animato. $\text{♩} = 76$.

pp

pp sotto voce

F. Ch.

lie - - ta, vo - - la lie - - ta la can - zon, al - l'au - ra, al -
 e - - cer high - er Sounds our song a - far; still high - er

mes - - se dai grem - - bi
 blos - - soms of spring - - time,

mes - - se dai grem - - bi
 blos - - soms of spring - - time.
dolciss.

lie - - ta, vo - - la lie - - ta la can - zon, al - l'au - ra, al -
 e - - cer high - er Sounds our song a - far; still high - er

lie - - ta, vo - - la lie - - ta la can - zon, al - l'au - ra, al -
 e - - cer high - er Sounds our song a - far; still high - er

F. Ch.

- l'au - ra vo - la lie - ta, vo - la lie - ta la can - zo - ne, l'a - gi -
 e - cer high - er, e - cer high - er, e - cer high - er, high - er; With our

spar - giam, spargiam al suo - - lo, a
 With joy, with joy we strew them, we

spar - giam, spargiam al suo - - lo, a
 With joy, with joy we strew them, we

- l'au - ra vo - la lie - ta, vo - la lie - ta la can - zo - ne, l'a - gi -
 e - cer high - er, e - cer high - er, e - cer high - er, high - er; With our

- l'au - ra vo - la lie - ta, vo - la lie - ta la can - zo - ne, l'a - gi -
 e - cer high - er, e - cer high - er, e - cer high - er, high - er; With our

F. Cb.

- le man-dò - - la ne ac - com - pa - gna, ne ac - com - pa - gna il
 coi - ces bleu - ding, blen - ding, blen - ding Ci - - ther and gui -

nem - - bi a nem - - bi spar - gia - - mo al
 strew them, For they are thine, they are

nem - - bi a nem - - bi spar - gia - - mo al
 strew them, For they are thine, they are

- le man-dò - - la ne ac - com - pa - gna, ne ac - com - pa - gna il
 coi - ces bleu - ding, blen - ding, blen - ding Ci - - ther and gui -

- le man-dò - - la ne ac - com - pa - gna, ne ac - com - pa - gna il
 coi - ces bleu - ding, blen - ding, blen - ding Ci - - ther and gui -

F. Cb.

suon. Men - tre al
 tar. Ri - - sing

suol. La - pril, fa - pril cir - con - - da la
 thine. Thy fair, thy sil - ken tre - - ses Sweet

suol. La - pril, fa - pril cir - con - - da la
 thine. Thy fair, thy sil - ken tre - - ses Sweet

fa - - gi - le man - dò - la ne ac - com -
 With our coi - ces bleu ding Ci - - ther

suon, fa - - gi - le man-dò - - la ne ac - com - pa - gna,
 tar. With our coi - ces bleu - ding, blen - ding, blen - ding

suon, fa - - gi - le man-dò - - la ne ac - com - pa - gna,
 tar. With our coi - ces bleu - ding, blen - ding, blen - ding

F. Ch.

- l'au - ra vo - la lie - ta, men - tre al - l'au - ra vo - la
e - cer high - er, high - er, ri - sing e - cer high - er

spo - pril - sa bion - da du - n'e -
A - pril shall fan - them, And Morn

spo - pril - sa bion - da du - n'e -
A - pril shall fan - them, And Morn

- pa - gna il suon, men - tre al - l'au - ra vo - la
and gui - tar. Ri - sing e - cer high - er

ne ac - com - pa - gna il suon, men - tre al - l'au - ra vo - la, vo - la
Ci - ther and gui - tar. Ri - sing e - cer higher, higher

ne ac - com - pa - gna il suon, men - tre al - l'au - ra vo - la
Ci - ther and gui - tar. Ri - sing e - cer high - er

F. Ch.

lie - ta la can - zo - ne, l'a - gi -
Sounds our song a - far, Still with our

- tra ro - ri
and Morn sur - round them

- tra ro - ri
and Morn sur - round them

lie - ta la can - zo - ne, l'a - gi -
Sounds our song a - far, With our coi -

lie - ta la can - zon, l'a - gi - le man -
Sounds our song a - far, With our coi -

lie - ta la can - zo - ne, l'a - gi -
Sounds our song a - far, With our coi -

f

F. Cb. *le man-dò - - la ne ac - - com - pa - -*
coi - ces blen - - - ding The ci - - ther and

da che vi - - bra, che vi - -
With its gol - - den shine, with gol - -

da che vi - - bra, che vi - -
With its gol - - den shine, with gol - -

le man-dò - - la ne ac - - com - pa - -
ces blen - - - ding still ci - - ther and

- do - la ne ac - com - pa - gna, ac - com - pa - -
ces still blen - - ding, blen - ding Ci - ther and

le man-dò - - la ne ac - - com - pa - -
ces blen - - - ding still ci - - ther and

T Tempo I.

F. Cb. *- gna il suon. Do - ve guar - di splen - - do - no rag - gi, avvam - pan*
gui - - tar. Where - so - e'er thy glan - - ces shed Brightness, hearts must

- bra al Sol. Do - ve guar - di splen - do - no rag - gi, avvam - pan
den shine. Where - so - e'er thy glan - ces shed Bright - - ness, hearts must

- bra al Sol. Do - ve guar - di splen - - do - no rag - gi, avvam - pan
den shine. Where - so - e'er thy glan - - ces shed Brightness, hearts must

- gna il suon. Do - ve guar - - li
gui - - tar. Where - so - - e'er - - thy

- gna il suon. Do - - ve guar - - di
gui - - tar. Where - so - - e'er - - thy

T Tempo I.
pp dolciss.

Cb.

cuo - - ri, do - ve pas - si scen - - do - no nu - vo - le di
 meet thee, Where-so - e'er thy foot - - steps tread, Flowers spring up to

cuo - - ri, do - ve pas - si scen - do - no nu - - vo - le di
 meet thee, Where-so - e'er thy foot-steps tread, Flowers spring up to

cuo - - ri, do - ve pas - si scen - - do - no nu - vo - le di
 meet thee, Where-so - e'er thy foot - - steps tread, Flowers spring up to

splen - do - - no rag - - gi, av - vam - - pan
 glan - - ces shed Bright - - ness, hearts must

splen - - do - - no rag - - gi, av - vam - - pan
 glan - - ces shed Bright - - ness, hearts must

Cb.

fio - - ri. Qui fra gi - glie ro - se co - me a un ca - sto al -
 greet thee. Rose and li - ly brin - ging We ap - proach thy

fio - - ri. Qui fra gi - glie ro - se co - me a un ca - sto al -
 greet thee. Rose and li - ly brin - ging We ap - proach thy

fio - - ri. Qui fra gi - glie ro - se co - me a un ca - sto al -
 greet thee. Rose and li - ly brin - ging We ap - proach thy

cuo - - ri, do - - ve pas - - si scen - - do - -
 meet thee. Where - so - - e'er thy foot - - steps

cuo - - ri, do - - ve pas - - si scen - - do - -
 meet thee. Where - so - - e'er thy foot - - steps

dolciss.
 Splende il
 Sun-light.

Desdemona.

F. Ch.
 - ta - re, pa - dri, bim - bi, spo - se ven - gono a can - tar.
 shrine Old and young are sin - ging and our songs are thine.

- ta - re, pa - dri, bim - bi, spo - se ven - gono a can - tar.
 shrine Old and young are sin - ging And our songs are thine.

- ta - re, pa - dri, bim - bi, spo - se ven - gono a can - tar.
 shrine Old and young are sin - ging And our songs are thine.

- no - nu - vo - le di fio - ri.
 tread Flowers spring up to greet thee.

- no - nu - vo - le di fio - ri.
 tread Flowers spring up to greet thee.

pppp dolce

Otello.
 cie - lo, dan - za l'au - ra, o - lez - za il fior. Gio - ia, a -
 blo - wing bree - zes, Rose and hel - io - trope Fill my

Jago. (aside)
 (soavemente commosso) (softly moved) Quel can - to mi con -
 Their song has wrung my

(Bel - tà ed a -
 See love and

D. *- mor, spe - ran - za cantan nel mio cor.*
heart with glad-ness, Wa-ken joy and hope.

O. *- qui - - - de.* *Sel-la min-*
do - - - som; *If she de-*

Fanciulli
 Children.

dolce *Vi - vi fe - li - - -*
Lice long and hap - - -

dolce *Vi - vi fe - li - - -*
Lice long and hap - - -

dolce *Vi - vi fe - li - - -*
Lice long and hap - - -

dolce *Vi - vi fe - li - - -*
Lice long and hap - - -

dolce *Vi - vi fe - li - - -*
Lice long and hap - - -

dolce *Vi - vi fe - li - - -*
Lice long and hap - - -

J. *- mor - - - in dolce in - - no con-cor - - dil...* *1*
beau - - ty to - ge - - ther are dwell - - ling, *Un -*

D. Gio - - ia, a - mor can - tan nel opp
 Glad - ness and hope, Wa - ken joy and mic

O. - gan - na, il ciel se stes - so ir - ri - de!
 ceites me then hea'n it - self a li - ar!

F. Ch. - cel vi - vi fe - li - - ce! ad - - dio. Qui re - gna A -
 py! Lice long and hap - - - py! Here reigns sweet

- cel vi - vi fe - li - - ce! ad - - dio. Qui re - gna A -
 py! Lice long and hap - - - py! Here reigns sweet

- cel vi - vi fe - li - - ce! ad - - dio. Qui re - gna A -
 py! Lice long and hap - - - py! Here reigns sweet

- cel vi - vi fe - li - - ce! ad - - dio. Qui re - gna A -
 py! Lice long and hap - - - py! Here reigns sweet

- cel vi - vi fe - li - - ce! ad - - dio. Qui re - gna A -
 py! Lice long and hap - - - py! Here reigns sweet

- cel vi - vi fe - li - - ce! ad - - dio. Qui re - gna A -
 py! Lice long and hap - - - py! Here reigns sweet

vo - - - stri infrange - rò so - a - vi ac - cor
 til I come their sweet con - cord dis - pel - -

dolce *PPP*

U

D. *cór.*
hope. *dolce*

S. *Quel can - to mi - con - qui - de.*
Their song has wrung my bo - som.

Cor.
- mor.
Loce.

- mor.
Loce.

- mor.
Loce.

- mor.
Loce.

- mor.
Loce.

- mor.
Loce.

T. *morsudo*

- di, i vostri in - fran - ge - rò so - avi ac - cor - di.)
- ling, till I come their harmony dis - pel - ling.)

U

legato
pp

poco rall.

pp

(Finito il Coro, Desdemona bacia la testa d'alcuni tra i fanciulli, e alcune donne le baciano il lembo della veste, ed essa porge una borsa ai marinai. Il Coro s'allontana. Desdemona, seguita poi da Emilia, entra nella sala e s'avvanza verso Otello.)
(When the singing is over Desdemona kisses some of the children, some of the women kiss the hem of her gown. She gives a purse to the sailors. Exit Chorus slowly. Desdemona followed by Emilia comes forward into the hall where Othello stands.)

ANEXO XI
ESCENA VI ACTO III

Cassio.

Ad - di - o.
Fare-well then.

vuoi con O - tel - lo scon - trar - - ti, fug - gi.
would not O - thel - lo en - coun - - ter has - ten!

(Tutte)

Jago. *(Cassio esce velocemente dal fondo)*
(Exit Cassio quickly at back)

Va.
Go.

Otello.

Scena VI.
Scene VI.

(avvicinandosi a Jago)
(going up to Jago)

Co - me la ucci - de -
How shall I murder

- rò?
hcy?

Jago.

Vi - di.
Tru - ly!

Ve - de - ste ben co - m'e - gli ha ri - so? Eil faz - zo -
Did you per - ceive him gai - ly laughing? The nap - kin

0. Tut - to vi - di.
Well I saw it.

1. - let - to?
saw you?

Sop.
(Distant voices)
(Voci lontane) Ev - vi - va!
Be wel - come!

Ten. Ev - vi - va! Al - la
Be wel - come! To the

Bassi. Ev - vi - va!
Be wel - come!

(Trombe interne)
(Trumpets behind)

0. È con-dan-na - ta.
Her fate is sell - led.

Ev - vi - va!
Be wel - come!

ri - va!
shoreward!

Ev - vi - va!
Be wel - come!

Al - lo sbar - co!
Pull to - ge - ther!

Ev - vi - va!
Be wel - come!

0. *Fa ch'io m'abbia un ve - len per que - sta not - te.*
Jago. This same night she must die; get me some poi - son.

Il to - sco no,
With poi - son no!

Ev - vi - va il Le -
Thrice hail to the

Ev - vi - va il Le -
Thrice hail to the

Ev - vi - va il Le -
Thrice hail to the

1. *val me - glio sof - fo - car - la,*
Much bet - ter 'tis to strangle her,

- on di San Mar - co!
Li - on of San Mar - co!

- on di San Mar - co!
Li - on of San Mar - co!

- on di San Mar - co!
Li - on of San Mar - co!

1. *là, nel suo let - to, là, do - ve ha pec - ca - de -*
There in her bed - yea, the bed she has de -

Otello.

255

1. *Que - sta giu - sti - zia tua mi pia - ce.*
Good, good, the jus - tice of it pleases. *a mezza voce*

- to. *A Cas - sio Ja - go prov - ve - de -*
filed. *For Cas - sio I will my - self pro -*

0. *Ja - go, fin d'o - ra mio Ca - pi - ta - no t'e - leggo.*
Thou from this hour I - a - go shall be my lieu - tenant.

- rà. *Mio Du - ce, grazie vi*
cide. *My Gen' - ral thanks I do*

1. *ren - dot* *Ec - co gli Amba - scia - to - ri.*
prof - fer. *There's some one come from Ve - nice.*

1. *Liac - co - glie - te.* *Ma ad e - vi - tar so -*
Go, re - ceive him; *And, to a - void sus -*
staccato

-spet - ti De - sde - mo - na si mo - stri a quei Mes - se - ri.
 pi - cion Let Des - de - mo - na with your - self be pre - sent.

(Jago esce dalla porta di sinistra; Otello s'avvia verso il fondo per ricevere gli Ambasciatori)
 (Exit Jago *l. l.* Otello goes towards back to receive the Ambassadors.)

Otello.
 Si, qui l'ad - du - ci.
 Yea, go to call her.

(Trombe interne)
 (Trumpets behind)

C Sopri Conti

C Ten.

C Bassi.

C (più vicine)
(nearer)

C

CHORUS

Vi - va! Ev - vi - va!
Wel - come! Thrice wel - come!

Vi - va! Ev - vi - va!
Wel - come! Thrice wel - come!

Vi - va! Ev - vi - va!
Wel - come! Thrice wel - come!

Scena VII. (Entrano Iago, Lodovico, Roderigo, l'Araldo. — Desdemona con Emilia — Dignitari della Repubblica Veneta — Gentiluomini e Dame — Soldati — Trombettieri, poi Cassio.)
Scene VII. (Enter Iago, Lodovico, Roderigo, the Herald. — Desdemona with Emilia — Dignitaries of the Venetian Republic — Gentlemen and Ladies, Soldiers, Trumpeters, afterwards Cassio.)

Vi - va il Le - on di San
Long lice the Li - on of San

Vi - va il Le - on di San
Long lice the Li - on of San

Vi - va il Le - on di San
Long lice the Li - on of San

ANEXO XII
ESCENA IX ACTO III

Scena IX.
Scene IX. (Restano soli Otello e Jago)
(Othello and Jago alone remain)

Piano introduction for Scene IX, featuring a complex melodic line in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand.

Continuation of the piano introduction, marked *ff* (fortissimo), with a more active and dramatic accompaniment.

Otello.

Fug - gir - mio sol non
A - lone I can - not

Piano accompaniment for Otello's vocal line, marked *p* (piano).

S

so!
fly. San - gue!
Blood!

Piano accompaniment for Jago's vocal line, marked *ppp* (pianissimo), featuring triplets in both hands.

(sempre affannoso)
(more and more excited)

0. Ah! l'ab-biet-to pen-sie-ro! ciò ma-
Ah! too monstrous to think of! "That I

(convulsivamente, delirando)
(in convulsions)

0. -co-ra! Ve-der-li insieme av-vin-ti... il faz-zo-
like "not!" To see them clasp each o-ther! That hand-ker-

parlante dim.

0. -let-to! il faz-zo-let-to! il faz-zo-let-to! Ah! ah!
chief! that handker-chief! that handker-chief! Ah! ah!

(viene)
(he swoons)

0. ah!
ah!

morendo

T
Jago.

(ascoltando le grida)
(listening to the shouting)

(Il mio ve - len la - vo - ra.)
He chan - ges with my poi - son.

CHORUS.
C O R O.
(interno)
(behind)
Bassi.

Vi - - va O -
Hail O -

Vi - - va O -
Hail O -

T

p

ff (Trombe lontane)
(Trumpets in the distance)

Le - co del - la vit - to - ria por - ge sua laude e -
E - cho loud with his glo - ry; prai - sing his valour

- tel - lo thel - lo! Ev - vi - - va, ev - vi - va!
Hail hail O - thel - lo!

- tel - lo thel - lo! Ev - vi - - va, ev - vi - va!
Hail hail O - thel - lo!

ff

(osserva Otello disteso a terra tramortito)
(looking at Othello who lies stretched out before him)

stre - ma.
loud - ly.

Ev - vi - - va!
O thel - - - lo!

Ev - vi - - va!
O thel - - - lo!

f

Chi può vie - tar che que - sta fron - te pre - ma col mio tal -
If he can pre - sent me here to plant my boot heel u - pon his

- lo - ne?
Top - fore - head?

CHORUS.
 (interno e più vicino)
(behind, coming nearer)

Ev - vi - va! Ev - vi - va O - tel - lo!
Vit - to - ria! Hail, hail O - thel - lo!

Ev - vi - va! Ev - vi - va O - tel - lo!
Vit - to - ria! Hail, hail O - thel - lo!

(ritto e con gesto d'orrendo trionfo, indicando il corpo inerte d'Otello)
(standing erect and pointing with horrible triumph to the motionless body of Othello)

Ec - ce - co il Le - o - - ne!
See here the Li - - on!

Glo - ria al Le - on di Ve - ne - zia!
Hail to the li - on of Ve - nice!

Glo - ria al Le - on di Ve - ne - zia!
Hail to the li - on of Ve - nice!

ff

Vi - va! vi - va! vi - va O - tel -
 Hail, hail, hail, hail! Hail O - the!

Vi - va! vi - va! vi - va O - tel -
 Hail, hail, hail, hail! Hail O - the!

The first system consists of two vocal staves (Soprano and Bass) and a piano accompaniment. The vocal lines are in a 3/4 time signature and feature a melodic line with lyrics. The piano accompaniment includes a right-hand part with triplets and a left-hand part with a steady eighth-note pattern.

. lo!
 lo!

. lo!
 lo!

The second system continues the vocal and piano parts. The vocal lines have rests, with the lyrics ". lo!" and "lo!" appearing below the staves. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns, including triplets and chords.

ff

Sbasso

Fine dell' Atto terzo.
 End of Act III.

The third system shows the piano accompaniment and a bass line. The piano part features a forte (*ff*) dynamic and includes a section marked *Sbasso* (basso continuo). The system concludes with the text "Fine dell' Atto terzo. End of Act III."

ANEXO XIII
INTRODUCCIÓN ACTO IV
CANCIÓN DEL SAUCE
AVE MARÍA

ATTO QUARTO ACT IV.

La Camera di Desdemona.
The Bedroom of Desdemona.

Letto, inginocchiatoio, tavolo, specchio, sedie. - Una lampada arde appena davanti all'immagine della Madonna che sta al di sopra dell'inginocchiatoio. - Porta a destra. Un lume acceso sul tavolo. È notte.
A bed, prie-Dieu, table, looking-glass, chairs. A burning lamp is suspended in front of the image of the Madonna, which is above the prie-Dieu. Door to left. A lighted candle on the table. It is night.

Andante. $\text{♩} = 72.$
p dolce

The musical score is written for piano accompaniment. It consists of four systems of two staves each (treble and bass clef). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Andante' with a quarter note equal to 72 beats. The first system includes the dynamic marking 'p dolce' and the instruction 'm.s.'. The second system includes 'mf' and 'p'. The third system includes 'A'. The fourth system includes 'A'.

Piano accompaniment for the first system of music, featuring a treble and bass clef with various musical notations including notes, rests, and a dynamic marking of *p*.

Piano accompaniment for the second system of music, including dynamic markings *cresc.* and *dim.*

Piano accompaniment for the third system of music, featuring a section marked **B** and a dynamic marking *m. s.*

Piano accompaniment for the fourth system of music, including dynamic markings *dolce* and *poco rall. morendo*.

Scena I.
Scene I.

Desdemona. Mi pa - rea M'ingiunse di co-ri-
Emilia. So it seem'd. He bidema Soon to a -
E - ra più cal-mo?
He look'd more gentle?

ppp (s' alza la tela)
(curtain rises)

Recitativo.

Vocal and piano accompaniment for the scene, including lyrics for Desdemona and Emilia, and performance instructions such as *ppp* and *Recitativo*.

D. *mf*

-car - mi e dat - ten - der - lo. E - mi - lia, te ne
 - wait him, and to go to bed. E - mi - lia, let me

a tempo

pre - go, di - sten - di sul mio let - to la mia can - di - da
 ask you, be - fore you go, Lay on my bed the same sheets that

pp a tempo *p*

D. *a tempo* (Emilia eseguisce)
a tempo (Emilia busies herself about the bed)

ve - ste nu - zi - a - - - le.
 were there on my wed - ding - - - night.

a tempo *p*

con passione

Sen - ti. Se pria di te mo - rir do -
 Lis - ten. If hap - ly I should die be -

p

D.

- ves - - si mi sep - pel - li - - sci con un di quei
- fore thee, let me be shrou - - ded In one of those

D.

ve - - - li. Son me - sta tan - to, tan -
sheets. I'm sad to - night and wea -
Emilia.
Scaccia - te quest' idee.
Come, come you talk of fancies.

(sedendo macchinamente davanti allo specchio)
(sitting down mechanically before the looking-glass)

D.

to. Mia madre ave - va u - na po - ve - ra an - ce - la in - na - mo - ra - ta e
My mo - ther long long a - go had a mai - den, As fair as she was

parlante Rec.
Recit^{vo}

D.

bel - la; e - rai il suo no - me Bar - ba - ra; a - ma - va un uom che poi l'ab - ban - do -
faith - ful, and her name was Bar - ba - ra; She was in love and he she loved proceed

(ad Emilia)
(to Emilia)
parlante

D. *no* cantava una can-zo-ne; *la can-zon del Sali-ce.* = Mi di-scio-gli le
maid; *And last, ly did forsake her. She had a song of "Wil-low?"* *Loose my hair; pry thee*

dolce

marcato *cresc. e stringen.*
chio-me. = lo que-sta se-ra ho la me-mo-ria pie-na di
hie thee. That song this eve-ning It will not leave me; like that poor

cresc. e stringen.

dim. ed allarg. *morendo* **E** *Andante mosso. ♩ = 84.*
quel-la can-ti-le-na; **E** *Andante mosso. ♩ = 84.*
maid I e'en must sing it.

dim. ed allarg. *pp* *p*

pp

Des.
"Pian-geo can-tan-do nel- l'er-mo lan-da,
The poor soul sat pi-ning, A-lone and lone-ly

ppp

pppp like a distant voice 329
come una voce lontana

pian - gea la me - - sta
There on the lone - ly strand. *O Sal - cel*
Sing wil - low,

ppp *morendo*

Sal - cel *Sal - cel* *Se - dea* *chi*
wil - low, *wil - low!* *U - von* *her*

F **pp**

nan - do sul sen la te - - stal
ba - som her head in cli - - ning.

portando la voce

ppp

Sal - cel *Sal - cel* *Sal - cel*
Wil - low, *wil - low,* *wil - low!* (*come un eco*)

f *pp dim.* **ppp**

ppp *corda sola*

Can - tia - mol *can - tia - - mol*
Sing *heigh - ho,* *sing* *heigh - - ho!*

dolce **G** *più piano*

pp dolce *più piano* *morendo*

con accento

1. *il Sal - ce fu - ne - bre — sa - rà la mia ghirlan -*
sing all a greengreen wil - low shall be my — gar

(ad Emilia)
 (to Emilia)
parlante

1. *- da -* *Af - fret - ta - ti;*
land. *Pry - thee des - patch,*

dolce

1. *fra po - co giunge O - tel - lo.* **H**
a - non will come O - thel - lo.

una corda sola fino al segno **H**
ben legato

pp

1. *"Scor - rea - no i ri - vi fra le zol - le in*
The fresh stream ran by her, Where the ru - shes

legato

D. *fior, ge - mea quel co - - re of - - fran - to,*
grow, And mur - mured all her moa - - ning,

D. *e dal - le ci - - glia le sgor - ga - va il*
And from her eyes the soft tears they did

D. *cor l'a - ma - ra on - da del pian - - to.*
flow, Which in her heart were a - ri - - sing.

portando

D. *f Sal - ce! Sal - ce! Sal - ce! Can -*
Wil - low, wil - low, wil - low! (come un eco) Sing

pp come un eco

*pppp **

I dolce *più piano*

- tia - - mo! can - tia - - mo!
 heigh - - ho, sing heigh - - ho!

pp dolce *morendo*

con accento

il Sal - ce fu - ne - bre — sa - rà la mia ghirlan -
 Sing all a green green wil - low shall be my — gar -

da.
land.

dolce

J dolce

* Seen - - - dean l'an - gel - li a
 Down from the bran - ches

J sotto voce

pp

D. *vol dai ra - mi cu - pi ver - so quel dol - ce*
all the birds came fly - ing, List'ning to her sweet

can - to. E gli oc - chi suoi pian - ge - an tan - to,
sigh - ing. So full of sor row was her ten - der

con espress.

ppp *m. s.* *poco a poco cresc.*

m. s.

tan - to, da im - pie - to - sir le ru - pi. Ri - po - ni quest' a -
dit - ty The stones were moved to pi - ty. Lay by this ring and

marcato *parlante*

(a Emilia, levandosi un anello dal dito)
(to Emilia, taking a ring from her finger)

m. d. *f* *m. s.* *mf* *m. s.*

D. *- nel - lo.*
guard it.

p

L *(alzandosi)*
(rising)

L *(parlante)*
ppp

Po - ve - ra Bar - ba - ra! So - lea la
A - - las poor Bar - ba - ra! I think her

mf *dimin.* *p* *ten.* *pp*

M *marcato*

sto - ria con que - sto sem - pli - ce suo - no fi - nir: "E - gli e - ra"
sto - ry simply and sad - ly thus used to end: "For he was

M *cupo*
pp

dotatissimo **ppp**

na - - to per la sua glo - - ria, io per a - mar."
de - - stined to live in glo - - ry And I to love."

dim.

morendo e troncando *(ad Emilia)*
(to Emilia)
parlante

A - scol - ta. O - do un la - men - to.
Do har. ken! Was that a sigh?

(Emilia fa qualche passo)
(Emilia goes towards the window)

ppp

D. *Lu - ci.*
Lis - ten!

Chi bat-te a quel - la
Who is't that knocks at

f *ff*

por - tu?
this hour?
Emilia.

È il ven - to.
The wind.

dim. *ppp*

N ripigliando dolce

Io per a - mar. - - - lo e per mo -
And I to love. - - - him and to

cupo e p *piu p poco rall.*

dolcissimo *rall.*

- rir. Can - tia - mol can - tia - - mol
die. Sing heigh - ho, sing heigh. - - ho!

col canto

ppp dolce

like a distant voice
come una voce lontana

ppp

Sal - ce! Sal - ce! Sal - ce!
Wil - low, wil - low, wil - low.

0 string. il tempo

0
marcato

declamando
a tempo

E - mi - lia, ad - di - o.
Good night, E - mi - lia!

Come mi - don le
How mine eyes itch this

string. il tempo *animando*
sempre

ci - lia!
see - ning!

È pre - sa - gio di pian - to.
Dost thou think that bodes wee - ping?

pp

Come prima. *P*

(Emilia si volge per partire)
(Emilia is about to go)

Buona notte.
Good night.

Come prima. *P*

f *p* *rall.*

f con passione (Emilia ritorna e Desdemona l'abbraccia)
(Emilia returns and Desdemona embraces her.)

Oh! E - - mi - lia, E - mi - lia, ad - dio, E - mi - lia, ad - di - -
Oh! E - - mi - lia fare thee well, E - mi - lia fare thee

ff *dim.* *p morendo*

(Emilia esce)
(Exit Emilia)

- o!
well!

pp ben legato *p* *con espressione come un lamento*

più p

Scena II.
Scene II.

Adagio. $\text{♩} = 68.$

Desdemona (all'inginocchiato) (kneeling before the image of the Madonna.)

Adagio. $\text{♩} = 68.$

pp

sotto voce

A - ve Ma - ria pie - na di
Hail to thee, Ma - ry, full of

col canto

pp

gra - zia, e - let - ta fra le spo - see le ver - gi - ni sei
grace, the Lord is with thee; bles - sed art thou a - mongst

tu, sia be - ne - det - to il frut - to, o be - ne -
wo - men, and bles - sed is the fruit, — oh thou most

- det - ta, di tue ma - ter - ne vi - sce - re, Ge - - sù.
bles - sed! — the fruit of thy womb Je - - - sus.

R *Cantabile dolce* *dolce*

Pre - ga per chia - do - ran - do a te si pro - stra, pre - ga pel pec - ca -
Ab, pray for her who lies in pray'r be - fore thee, Pray for the sin - ner

R *pp a tempo*

tor, per lin - no - cen - te, e pel de - bo - le op - pres - so e pel pos -
thou, and for the sin - less, Give thy aid to the op - pressed and to the

un pò marcato

sen - te, mi - se - ro an - ches - so, tua pie - tà di - mo - stra.
migh - ty. He too will need it, pray for all who im - plore thee.

f *p*

S *marcato* *animando*

Pre - ga per chi sot - to l'ol - trag - gio pie - ga la fron - - - tee
Pray - thou for her who is sad - ly sigh - ing As all the

S *con espressione* *animando* *p*

dolcissimo

D. sot - to la mal - va - gia , sor - te; per noi, per noi tu
ear - ly hopes of bliss be - - tray her, *Oh, grant, oh grant thy*

Tempo I.

dolce
pp

D. pre - - - ga, pre - ga sem - pre e 'nel - lo - ra del - la
pray - - - er, pray for us now, — pray for us now, — and in the

ppp

D. mor - te no - - stra, pre - ga per noi, pre - ga per noi, pre -
hour of dy - - ing, pray thou for us, pray thou for us, pray —

marcato *dolciss. pp allarg.*

pp *cresc. molto* *ppp*

(Resta ancora inginocchiata e appoggiando la fronte sull'inginocchiatoio ripete mentalmente l'orazione di cui non s'odono che le prime e le ultime parole.)
 (She remains kneeling, resting her head on the prie-Dieu and repeating her prayer only the first and last words of which are audible.)

morendo

D. - ga. A - ve Ma - ria...
Hail to thee, Ma - ry

T

D. 

D. 



Scena III.
Scene III.

Poco più mosso. $\text{♩} = 80$.

U Otello (Alla prima nota comparirà Otello sulla soglia di una porta segreta.)
(At the first note Otello is seen standing on the threshold of a secret door.)



ANEXO XIV
GUÍA DE ILUSTRACIONES

ILUSTRACIÓN 1.1	26
http://digital.archivioricordi.com/iconografia/12477-disegno-per-copertina-di-libretto.html .	
ILUSTRACIÓN 1.2	36
Imagen facilitada por la Biblioteca Livia Simoni.	
ILUSTRACIÓN 1.3	51
http://digital.archivioricordi.com/iconografia/8649-esterno-di-villa-verdi-a-sant-agata.html .	
ILUSTRACIÓN 2.1	58
http://digital.archivioricordi.com/iconografia/9521-otello.html .	
ILUSTRACIÓN 2.2	58
http://digital.archivioricordi.com/iconografia/9512-jago.html .	
ILUSTRACIÓN 2.3	59
http://digital.archivioricordi.com/iconografia/9513-desdemona.html .	
ILUSTRACIÓN 2.4	60
http://digital.archivioricordi.com/iconografia/9519-emilia.html .	
ILUSTRACIÓN 2.5	60
http://digital.archivioricordi.com/iconografia/9526-cassio.html .	
ILUSTRACIÓN 2.6	61
http://digital.archivioricordi.com/iconografia/8784-l-esterno-del-castello.html .	
ILUSTRACIÓN 2.7	71
http://digital.archivioricordi.com/iconografia/8787-una-sala-terrena-nel-castello.html .	
ILUSTRACIÓN 2.8	77
Imagen facilitada por la Biblioteca Livia Simoni.	
ILUSTRACIÓN 2.9	79
http://digital.archivioricordi.com/iconografia/8788-la-gran-sala-del-castello-sala-dorata.html .	
ILUSTRACIÓN 2.10	87
http://digital.archivioricordi.com/iconografia/8789-la-camera-di-desdemona.html .	

ILUSTRACIÓN 3.1	98
http://www.ricordicompany.com/it/page/47 .	
ILUSTRACIÓN 3.2	136
http://digital.archivioricordi.com/iconografia/8679-otello.html .	
ILUSTRACIÓN 4.1	272
http://digital.archivioricordi.com/iconografia/13675-mise-en-scene-othello.html .	
ILUSTRACIÓN 4.2	264
http://digital.archivioricordi.com/iconografia/10445-camera-di-desdemona.htm.l	
ILUSTRACIÓN 4.3	285
http://digital.archivioricordi.com/iconografia/13674-Mise%20en%20Sc%EF%BF%BDne%20Othello.html .	
ILUSTRACIÓN AIII.1	336
http://digital.archivioricordi.com/iconografia/8651-verdi-e-i-suoi-cani-a-sant-agata.html .	
ILUSTRACIÓN AIII.2	341
http://digital.archivioricordi.com/iconografia/8648-giuseppe-verdi-giuditta-ricordi-e-teresa-stolz-lungo-il-viale-dei-pioppi-a-sant-agata.html .	

